

Pause.

Über das Schweigen bei
Samuel Beckett und Jon Fosse

Dissertation
zum Erwerb des Grades Dr. phil.
im Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften
der Universität Duisburg-Essen, Standort Essen

vorgelegt von
Ina Voigt M.A.
Arnsberg

Disputation am 19. Januar 2006
Gutachter: Prof. Dr. Elmar Lehmann, Prof. Dr. Erhard Reckwitz

„Noch etwas“, sagte Humkoke und zog eine gelbe Keksdose aus einem Regal, das neben Murkes Schreibtisch stand, „was für Bandschnippel haben Sie in dieser Dose?“

Murke wurde rot. „Es sind“, sagte er, „ich sammle eine bestimmte Art von Resten.“

„Welche Art Reste?“ fragte Humkoke.

„Schweigen“, sagte Murke, „ich sammle Schweigen.“

Humkoke sah ihn fragend an, und Murke fuhr fort: „Wenn ich Bänder zu schneiden habe, wo die Sprechenden manchmal eine Pause gemacht haben – auch Seufzer, Atemzüge, absolutes Schweigen –, das werfe ich nicht in den Abfallkorb, sondern das sammle ich. [...]“

„[...] Und was machen Sie mit den Schnippeln?“

„Ich klebe sie aneinander und spiele mir das Band vor, wenn ich abends zu Hause bin. Es ist noch nicht viel, ich habe erst drei Minuten – aber es wird ja auch nicht viel geschwiegen.“

Vorwort

An dieser Stelle danke ich Jon Fosse, dass er sich immer Zeit genommen hat, sei es in persönlichen Gesprächen oder in E-Mails, um mir bei dieser Abhandlung zu helfen.

Es bedeutet mir sehr viel, dass er diese Arbeit nicht nur Korrektur gelesen, sondern auch Gefallen an ihr gefunden hat.

Tusen hjertelig takk for hjelpen og for at du stilte opp!

Bergen im Januar 2005

Ina Voigt

Das Zitat auf Seite 2 stammt aus Heinrich Bölls Werk *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren* (3. Auflage, Köln 2004, S. 35).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
1.1 Der Anlass	9
1.2 Die Situation	12
1.3 Die Methode	16
1.4 Formalia	18
2. Die Autoren	23
3. Die Dramen	33
3.1 <i>Waiting for Godot</i>	34
3.2 <i>Endgame</i>	36
3.3 <i>Da kommt noch wer</i>	37
3.4 <i>Der Name</i>	39
3.5 Bilder und Inszenierungen	42
4. Das Schweigen	56
4.1 Formen des Schweigens	58
4.1.1 Medizin	59
4.1.2 Linguistik	63
4.1.3 Theater	72
4.2 Schweigen bei Beckett	81
4.2.1 Vladimir, Estragon und Lucky	84
4.2.2 Hamm und Clov	88
4.3 Schweigen bei Fosse	91
4.3.1 Er, Sie und der Mann	94
4.3.2 Der Junge, das Mädchen und die Familie	97
5. Die Aktualität	100
5.1 Im Theater	100
5.2 Im Alltag	106

6. Samuel Beckett und Jon Fosse in der Theaterpraxis	109
6.1 Ergebnisse einer Theaterumfrage	111
6.2 Relevante Aufführungen und Inhaltsangaben	126
7. Fazit	144
8. Veröffentlichungen von Samuel Beckett und Jon Fosse	154
9. Abbildungsverzeichnis	160
10. Literaturverzeichnis	162

1. Einleitung

Ja, das Wichtigste kann man
irgendwie nicht sagen¹

„Im Anfang war das Wort.“ So steht es im Johannesevangelium. Das Wort, das sofort und überall aus den Theatertexten des Iren Samuel Beckett und des Norwegers Jon Fosse hervorragt, ohne diese genau lesen zu müssen, lautet ‘Pause’. Die Bühnenanweisungen ‘Pause’, ‘kurze Pause’², ‘long pause’, ‘silence’ und ‘long silence’ sind Wörter, die Schweigen fordern. *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Da kommt noch wer* und *Der Name* beinhalten zusammen mehrere hundert dieser Angaben: *Waiting for Godot* 197 Anweisungen auf 87 Seiten, *Endgame* 380/43, *Da kommt noch wer* 50/74, *Der Name* 141/111. Bei insgesamt 315 Seiten und 768 Pausen, Schweigen usw. macht das einen Durchschnitt von 2,4 pro Seite.³ Daher ist es naheliegend, eben dieses Wort als Titel zu nehmen für eine Arbeit, in der mit Wörtern über die Wortlosigkeit geredet werden soll.

Und dann redest du ständig
von Beckett und Joyce
und wem auch immer⁴

Samuel Beckett ist in der Literatur- und Theaterwissenschaft kein Unbekannter. Seine Romane und Dramen werden weltweit geschätzt, gelesen, aufgeführt, übersetzt und vor allem immer wieder (neu) interpretiert. Anfang der achtziger Jahre werden Becketts letzte Stücke immer kürzer, und ein junger norwegischer Autor Jon Fosse veröffentlicht im Alter von 24 Jahren seinen ersten Roman.

Seit der Bonner Biennale und den Salzburger Festspielen im Jahr 2000 dürfte auch dem deutschsprachigen Theaterpublikum und den Feuilletonlesern der Name Jon Fosse bekannt vorkommen. Nach dem Osloer Gastspiel des

¹ Fosse, Jon: *Barnet* (Das Kind), Teaterstykke 1, Oslo 1999, S. 384

² In den norwegischen Originaltexten gibt es sogar noch die Anweisung ‘neue Pause’ (Anm. d. Verf.).

³ Es handelt sich um ungefähre Angaben, da man sich auch nach mehrmaligem Zählen noch verrechnen kann (Anm. d. Verf.). Die Zahlen beruhen auf dem englischen Text (Beckett) und dem originalen Nynorsk-Text (Fosse).

⁴ Fosse, Jon: *Mor og barn* (Mutter und Kind), Teaterstykke 1, Oslo 1999, S. 514

Stückes *Sommertag* und der Premiere von *Der Name* setzt mit der Spielzeit 2000/2001 ein regelrechter Fosse-Boom in den deutschen Theatern ein. Zu dem Zeitpunkt ist Fosse in Norwegen bereits seit siebzehn Jahren als Schriftsteller etabliert und seit einigen Jahren auch als Dramatiker erfolgreich.

Jon Fosses Karriere beginnt 1983 mit der Veröffentlichung des Romans *Raudt, svart* (*Rot, schwarz*), und bis zur ersten Theaterpremiere 1994 (*Og aldri skal vi skiljast/Und trennen werden wir uns nie*) erscheinen weitere Romane, Lyrik, Kinderbücher und ein Essayband. Dem ersten Theaterstück folgen ein Dutzend weitere, weil Fosse herausgefunden hat, dass es viel leichter ist, Dramatik zu schreiben als zunächst angenommen.⁵ Ungefähr zeitgleich mit der Salzburger *Der Name*-Premiere im Sommer 2000 wird das 34. Werk von Jon Fosse, der Roman *Morgon og kveld* (*Morgen und Abend*), veröffentlicht.

Zu diesem Zeitpunkt hat er im Norden nach einer „Kometenkarriere“ „Kultstatus“⁶ erreicht und wird „‘Wonderboy’ des norwegischen Theaters“⁷ oder „Phänomen“⁸ genannt. Nach der dritten Uraufführung wird ihm eine „neue und völlig eigene Stimme in der Gegenwartsdramatik“⁹ bescheinigt, und in einer Rezension heißt es, er habe „ein reines Wunder in der Theaterwelt“¹⁰ erschaffen. In Deutschland ist er nur dem Übersetzer Hinrich Schmidt-Henkel, einigen Theaterleuten und dem Rowohlt-Theaterverlag bekannt, der auf den richtigen Zeitpunkt und das richtige Theater wartet für die erste Fosse-Inszenierung.¹¹

Sam: Er hat eingehend geschwiegen!

Thom: Durch Schweigen verrät man sich am gründlichsten.

Sam: Es wirkte majestätisch – dieses Schweigen.

Thom: Ich werde nie schweigen!

Sam: Es gibt Menschen, für die ist Schweigen wie ihre zweite Muttersprache.

Einmal Schweigen bedeutet Zustimmung, zweimal Schweigen: Nein, kurzes

⁵ Enger, Ruth Krefting: Dramatiker med teaterskrekk, Aftenposten, 21.02.1994

⁶ Enger: Dramatiker med teaterskrekk

⁷ Røed, Lars-Ludvig: Enkle, vanskelige Fosse, Aftenposten, 12.05.1996

⁸ Enger, Ruth Krefting: Fosse fra sommer til høst, Aftenposten, 07.01.1999

⁹ Rossiné, Hans: Særegen stemme, Dagbladet, 27.04.1996; es handelt sich um die Rezension des Stückes *Da kommer noch wer*.

¹⁰ Enger, Ruth Krefting: Fosses livsfrise for teaterscenen, Aftenposten 30.08.1999

¹¹ Seiness, Cecilie N.: Fosse-hysteri i Tyskland, Dag og Tid, Jon Fosse-Beilage, 22.11.2003

ununterbrochenes Schweigen: Ich gehe jetzt schlafen, rhythmisches Schweigen: Ich flehe Dich an... usw.

Thom: Ist doch klar! Ist doch klar! Aber sind denn die, die schweigen, egal worüber sie gerade schweigen, überhaupt geschaffen zum Helden?

Sam: Sie sind wie Unbekannte, die man nicht kennt!

Thom: Das verrät eine gewisse Größe!¹²

Bei Sam und Thom handelt es sich um die Schriftsteller Samuel Beckett und Thomas Bernhard, die in Gerhard Falkners Drama *Alte Helden* in einem Sanatorium mit Alpenblick untergebracht sind. Bernhard wurde seinerzeit „Alpen-Beckett“¹³ genannt und sein Stück *Ein Fest für Boris* gerne mit Becketts *Endgame* verglichen.

Der erste Dramatiker, mit dem Jon Fosse in den Theaterkritiken gemessen wird, ist Henrik Ibsen. Das liegt zunächst am gemeinsamen Herkunftsland, aber auch an der Thematik. Beide Autoren schreiben über Beziehungs- bzw. Familienkonflikte, die häufig auf Ereignissen aus der Vergangenheit basieren. Ibsen lässt seine Figuren mit diesen Problemen offen ringen, während Fosse nur sehr vage Andeutungen macht und nichts beim Namen nennt. Pausen und Wiederholungen gibt es schon bei Ibsen, nur dass dieser sie sehr viel subtiler verwendet hat als Fosse, bei dem einzelne Sätze und die Verwendung von Pausen so oft wiederkehren, dass sie beschwörender wirken. Zu Beginn seiner Dramatikerkarriere wird Fosse in Norwegen als Gegenpol zu Ibsen gesehen (1995), später nennt er Ibsen eines seiner Vorbilder und gilt fortan als ‘neuer Ibsen’ (1996).¹⁴ In einer Meldung des norwegischen Außenministeriums heißt es sogar, dass „in einem kleinen Land wie Norwegen (...) ein neuer Ibsen, wie Fosse oft genannt wird, [eine] Begebenheit[...] von kulturgeschichtlicher Bedeutung“¹⁵ ist.

Die Dramatiker, die Fosse seiner eigenen Aussage nach beeinflusst haben, sind u.a. Samuel Beckett,¹⁶ Henrik Ibsen, Lars Norén, Tennessee Willi-

¹² Falkner, Gerhard: *Alte Helden*, Köln 1998, S. 9

¹³ Höller, Hans: *Thomas Bernhard*, Hamburg, 7. Auflage 2001, S. 85

¹⁴ Es ist schwierig zu sagen, wann und wo Jon Fosse zum ersten Mal als ‘neuer Ibsen’ tituliert wird. Die genannten Jahreszahlen und Autoren wurden in einem Vortrag von Rolv Nøtvik Jakobsen bei der Konferenz *Skriftas lys og teatersalens mørke – en konferanse om Ibsen og Fosse* am 30.05.2002 in Trondheim erwähnt. Beckett, Ionesco (1997), Strindberg (2000), Shakespeare (2001), Pinter, Hamsun und D.H. Lawrence (2002) sind weitere Schriftsteller, die Nøtvik Jakobsen anführte.

¹⁵ http://odin.dep.no/odin/tyask/om_odin/stillinger/032091-991300/index-dok000-b-n-a.html

¹⁶ Vevstad, Kjersti: Å skrive fram mørket. En samtale med Jon Fosse, Bøygen 3/1997 (Seitenzahl unbekannt)

ams,¹⁷ Thomas Bernhard¹⁸ und besonders Anton Tschechow.¹⁹ Norwegische Schriftsteller, die Fosse bewundert, sind Knut Hamsun, Tarjei Vesaas und (besonders) Olav H. Hauge.²⁰ Als Inspirationsquellen nennt er Kafka (*Das Schloss*) und Flaubert (*Madame Bovary*), während er (‘alles in allem, Leben und Werk’) Samuel Beckett als seinen Lieblingsautoren bezeichnet.²¹ Nach seinen Erfolgen in Frankreich und Deutschland wird Fosse vom Feuilleton außerhalb Norwegens als ‘neuer Ibsen’ oder ‘Beckett des 21. Jahrhunderts’ gefeiert.²²

1.1 Der Anlass

Warum Jon Fosse? Über Samuel Beckett zu schreiben, leuchtet noch ein, obwohl sich auch hier argumentieren lässt, dass es bereits mehr Bücher als genug über den erfolgreichen Schriftsteller und sein Werk gibt. Doch Fosse? Ein Norweger, dessen Stücke quasi aus dem Nichts im deutschsprachigen Raum auftauchten und beinahe zur ‘Landplage’ wurden? Zusammen mit Beckett? Eine Arbeit zu verfassen, die von einem in Deutschland trotz aller Erfolge relativ unbekannten und von einem weltberühmten Dramatiker handelt, mag verwundern. Aber in der Presse wird nur allzu gerne eine Verbindung zwischen beiden Autoren hergestellt, so dass es durchaus sinnvoll erscheint, sich mit den Texten zu befassen, die diese Verknüpfung bewirken, und den ‘Neuling’ näher vorzustellen. Dabei wird es oft zu Missverhältnissen kommen, was den Umfang der Informationen angeht. Während Beckett seit langem bekannt ist und viele Biographien von seinem Leben berichten, kursieren von Fosse, überspitzt formuliert, eine handvoll Angaben, die in Variationen wiederholt werden. Auch wenn beide Autoren es bevorzugen,

¹⁷ Enger: Fosse fra sommer til høst

¹⁸ Kahle, Ulrike: Fjord ist Mord, Tagesspiegel, 19.07.2001; Fosse, Jon: Idole, in: Ich will kalt und klar sein. Texte von und über Jon Fosse. Materialbuch zu *Winter*, Schauspielhaus Bochum, Bochum 2001, S. 70

¹⁹ Børja, Maria: Jon Fosse live, Antworten des Schriftstellers nach einem Chat, Dagbladet, 06.10.2000

²⁰ E-Mail von Jon Fosse an die Verfasserin, 06.01.2005

²¹ Brøymer, Bjørn: Franz Kafka, for eksempel, Aftenposten, 05.04.2004

²² Auch hier ist es nicht möglich, den Artikel ausfindig zu machen, der mit diesen Vergleichen begann. Doch nachfolgende Feuilleton-Berichte greifen sie dankbar auf. Der Begriff ‘Beckett des 21. Jahrhunderts’ tauchte wohl erstmalig in der ‘tageszeitung’ auf. Anne Elise Winterhus weist in ihrer Abschlussarbeit jedoch darauf hin, dass besonders die ausländische (nicht-norwegische) Presse Fosse als ‘neuen Ibsen’ handelt. Siehe Winterhus, Anne Elise: Det forlegne mennesket i det forlegne språket. Ein studie av Jon Fosses dramatiske diktning, Hovudfagsoppgave ved Nordisk institutt, Bergen 2000, S. 7

dass ihr Werk im Mittelpunkt steht, soll vor allem zu Beginn dieser Arbeit die Person dahinter mehr in den Vordergrund treten. Dies gilt besonders für Jon Fosse.

„Wenn ich sage, ein Starautor wie Fosse ist nicht die B-, sondern die Z-Version von Beckett und Bernhard, wird man schief angeschaut.“²³

Es macht einen etwas hilflosen Eindruck und entspricht dem gängigen Schubladendenken, etwas ‘Neues’ mit etwas ‘Altem’ zu vergleichen. Nur weil Jon Fosse aus Norwegen kommt und Erfolg hat als Theaterautor, muss man ihn nicht mit Henrik Ibsen vergleichen. Ludvig Holberg, Bjørnstjerne Bjørnson, Gunnar Heiberg oder Nordahl Grieg waren ebenfalls norwegische Dramatiker. An Prominenz und inhaltlicher Nähe gemessen passt Ibsen jedoch tatsächlich am besten. Dass in Fosses Stücken geschwiegen wird, macht ihn nicht zu einem zweiten Samuel Beckett. Bei Tschechow, Bernhard und Norén geht es auch oft wortlos zu. Peter Handke hat sogar ein Stück geschrieben, in dem überhaupt nicht geredet wird (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*).

Der Vergleich mit Beckett wirft aber auch andere Fragen auf. Wenn bei Beckett geschwiegen wird, reagieren viele Zuschauer verstört und empfinden den Dramatiker als ‘schwierig’. Wenn nun bei Fosse geschwiegen wird, finden es alle ganz wunderbar – sonst würde man ihn kaum so oft spielen. Bedeutet das, dass Fosses Stücke ‘leichter’ sind als die seines irischen Dramatikerkollegen? Dann wäre jedoch der Bezug zu Beckett völlig falsch. Oder ist es sinnvoll, etwas Schwieriges mit etwas Leichtem zu vergleichen bzw. damit gleichzusetzen? Derartige Etiketten sind nicht nur irreführend, sondern auch ungerecht den Autoren gegenüber. Dass es schmeichelhaft ist, mit Größen wie Ibsen und Beckett verglichen zu werden, lässt sich nicht bestreiten. Die eigenständige Größe eines (neuen) Schriftstellers hingegen wird bagatellisiert. Man benötigt diese Vergleiche nicht, um zu sehen, dass

²³ Schödel, Helmut: Sterne gehören in den Himmel, Süddeutsche Zeitung, 05.07.2001

die Texte von Fosse Klassikerpotential haben²⁴ und, wie er selber und selbstbewusst sagt, gut sind.²⁵

Doch es liegt wohl nahe, mit Vergleichen bekannter Namen aufzuwarten. Derartige Etiketten und 'Schubladen' machen es den Medien leichter, neue Gesichter und deren Werke zu verkaufen. Auch wenn diese Neuen es von sich aus schaffen können. Dass jedoch Verbindungen hergestellt werden und vielleicht sogar hergestellt werden müssen, erinnert an Immanuel Kant: Alle Erkenntnis beginnt mit der Erfahrung.²⁶ Um Erscheinungen zu verstehen, wird laut Kant verlangt, dass gewisse Zusammenhänge zwischen ihnen erzeugt werden. Der Verstand ist die ganze Zeit damit beschäftigt, Unveränderlichkeiten zu finden, die über die augenblicklichen Erlebnisse hinaus gültig sind, so dass man sich ein Bild von den ständigen, dauerhaften Bezügen in der Wirklichkeit machen kann.²⁷ Die hervorgerufenen Zusammenhänge beruhen auf Erfahrungen, die allgemein gültig sind und von allen akzeptiert werden.²⁸ Von Jemandem, der eine Rezension über ein Stück eines neuen, unbekannten norwegischen Dramatikers liest, kann man voraussetzen, dass ihm der Name Beckett geläufig ist. Wenn man sich für eine derartige Neuigkeit interessiert, wird Beckett zu der Erfahrung, die man mit der Erscheinung Fosse in Verbindung bringt.

Jon Fosse hat Recht, wenn er meint, dass literaturkritische Begriffe wie realistisch, naturalistisch oder minimalistisch viel zum Verständnis und zur Deutung beitragen können.²⁹ Die Tatsache, als Schriftsteller von der Kritik einen derartigen Stempel aufgedrückt zu bekommen, hilft dabei, auf das Geschriebene aufmerksam zu machen, obwohl diese Bezeichnungen für den Autor persönlich von keinerlei Nutzen sind.³⁰

²⁴ Fantoft, Sissel: Klassisk Fosse, Dagbladet, 29.03.2001

²⁵ Enger: Fosse fra sommer til høst

²⁶ Stigen, Anfinn: Tenkningens historie. Bind 2: Den nyere tid. Fra 1600-tallet til vår egen tid, 3. Auflage, Oslo 1986, S. 584

²⁷ Stigen: Tenkningens historie, S. 606

²⁸ Stigen: Tenkningens historie, S. 607

²⁹ Fosse, Jon: Gnostiske essay, Oslo 1999, S. 58

³⁰ Fosse: Gnostiske essay, S. 63

„Das sind Wörter, Etiketten, die nichts bedeuten“, unterbrach Beckett.³¹

Was ich mir wünsche, ist, dass mein Text IST, nicht BEDEUTET.

(Jon Fosse)³²

Im Gegensatz zu dem eingangs zitierten Satz, Fosse sei eine Z-Version, der von Theaterregisseur Armin Holz stammt, der keine Gegenwartsdramatiker inszeniert, soll es in dieser Arbeit neben dem Schweigen am Rande gleichfalls darum gehen, die unterschiedlichen Positionen der Autoren Samuel Beckett und Jon Fosse zu markieren und zu stärken. Vielleicht erübrigen sich dann in der Zukunft die Vergleiche.

1.2 Die Situation

Der Ausgangspunkt für die vorliegende Abhandlung ist in zweierlei Hinsicht bedeutsam. Einerseits soll mit ihr als Promotionsschrift im „beachtlichen“³³ Ausmaß „die Befähigung zu selbständiger wissenschaftlicher Arbeit nachgewiesen“³⁴ werden. Auf der anderen Seite wird hier gleichzeitig die Verpflichtung, einen „Beitrag zur Erweiterung des derzeitigen Standes des betreffenden Faches“³⁵ zu leisten, erfüllt.

Wie bereits erläutert, stehen ein international gefeierter Literaturnobelpreisträger und ein weltweit immer bekannter werdender Autor im Zentrum der Darstellung. Über Samuel Beckett gibt es unendlich viel Sekundärliteratur, von Bibliographien und Biographien über Monographien und Essaybände bis hin zu sehr informativen Internetseiten.³⁶ Um mehr über Jon Fosse zu

³¹ Mask, Ahmad Kamyabi: Letztes Treffen mit Beckett, in: This is not an interview. Gespräche mit Samuel Beckett. Materialbuch zu *Warten auf Godot*, Schauspielhaus Bochum, Bochum 2002, S. 109

³² Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer, Theater der Zeit, Heft 9, September 2000, S. 74

³³ Promotionsordnung Dr. phil für die Fachbereiche 1-4 der Universität Essen, vom 8. März 2001, §2 Ziel der Promotion, Absatz 2

³⁴ Promotionsordnung, §2 Ziel der Promotion, Absatz 1

³⁵ Promotionsordnung, §8 Dissertation, Absatz 1

³⁶ Alle Veröffentlichungen aufzuzählen oder sich für einige repräsentative zu entscheiden, ist sehr schwierig. Daher sei an dieser Stelle auf drei Internetadressen verwiesen, die alle wichtigen Informationen (Bücher, Theater usw.) zu Beckett beinhalten: <http://samuel-beckett.net> (Hinweise zu allem, was sich zu Beckett im Internet befindet; mit Links), <http://beckett.english.ucsb.edu> („The Samuel Beckett Endpage“ mit der Verknüpfung zu

erfahren, sind Norwegischkenntnisse beinahe unabdingbar, da sich die Sekundärliteratur im Aufbaustadium befindet und außerhalb Norwegens im Grunde unexistent ist. Als mit der Materialsuche für diese Abhandlung begonnen wurde, beschränkte sie sich auf einige (norwegische) Magisterarbeiten und Ummengen von Zeitungs- bzw. Zeitschriftenartikeln. Letztere umfassen auch andere Landessprachen (dank kontinuierlicher Premierens nah und fern). Von weiterführender Literatur im Bezug auf Fosse kann erst seit 2004 die Rede sein.

Die Abteilung für Dramaturgie (Afdeling for Dramaturgi) der Universität Aarhus in Dänemark hat zu Beginn des letzten Jahres eine neue Zeitschrift herausgegeben, *Peripeti*, und die erste Nummer (1-2004) Jon Fosse und seiner Dramatik gewidmet. Auf dem norwegischen Buchmarkt folgen zwei weitere Publikationen. Hadle Oftedal Andersen behandelt in *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik* (Helsingfors 2004) neun Dramen des Norwegers (u.a. *Da kommt noch wer* und *Der Name*) mehr oder weniger ausführlich und zieht etwa inhaltliche Parallelen zu Ibsen, Beckett und Nietzsche. Drude von der Fehr und Jorunn Hareide haben den Band *Tendensar i moderne norsk dramatik* (Oslo 2004) zusammengestellt, in dem sich auch ein paar Aufsätze zu Fosse befinden. In diesem Frühjahr erscheint im Auftrag von Fosses norwegischem Verlag, Det Norske Samlaget, ein Essayband des schwedischen Theaterkritikers Leif Zern über Fosses Dramatik (*Om Jon Fosses dramatik*, Oslo 2005).³⁷ Der einzig nennenswerte Beitrag im deutschsprachigen Raum ist das Materialbuch *Ich will kalt und klar sein. Texte von und über Jon Fosse*, das das Schauspielhaus Bochum in Verbindung mit der Inszenierung von *Winter* veröffentlicht hat (Spielzeit 2001/2002). Es enthält mehrere Übersetzungen von Fosses eigenen Texten aus *Gnostiske essay* (s.u.). Zudem wird außer dem vorliegenden Beitrag noch eine Doktorarbeit aus Frankreich erwartet.³⁸ Der Anfang für eine Sekundärliteratur, die sich mit den Theatertexten von Jon Fosse auseinandersetzt, ist also gemacht.

“The Samuel Beckett Society”) sowie www.modernword.com/beckett (wird als größte und am leichtesten verständlichste Seite mit Basiswissen über Beckett angepriesen).

³⁷ Diese Publikation konnte wegen des späten Erscheinungsdatums hier leider nicht mehr berücksichtigt werden (Anm.d.Verf.).

³⁸ E-Mail von Jon Fosse an die Verfasserin, 06.01.2005

Ein Blick in das „Verzeichnis Lieferbarer Bücher“ verdeutlicht das bestehende Missverhältnis zwischen Beckett und Fosse. Dort erhält man 107 Treffer für das Stichwort ‘Samuel Beckett’ und nur 7 für ‘Jon Fosse’.³⁹ Dass sich dies mit der Zeit ändern wird, liegt auf der Hand und zeigt sich ebenfalls, wenn man die Suchmaschine Google nach den Schriftstellern suchen lässt: 516.000 Resultate für Beckett, 151.000 für Fosse.⁴⁰

Während bei den Veröffentlichungen zu Samuel Beckett allmählich die Gefahr besteht, den Überblick zu verlieren, blickt man bei Jon Fosse bildlich gesprochen (noch) in ‘leere Regale’. Sich in einer Forschungslandschaft zu platzieren, grenzt demnach an die Unmöglichkeit, da es, was Fosse betrifft, noch keine nennenswerte Sekundärliteratur gibt, mit der man sich kritisch auseinandersetzen könnte. Sein internationaler Durchbruch ist noch zu ‘frisch’ für umfangreiche Publikationen. Die oben genannten Werke sind ein erster Schritt, hatten jedoch keinen weiteren Einfluss auf diese Arbeit.

Das eingangs geforderte ‘beachtliche Ausmaß’ wird sich so von allein einstellen. Denn das Paradoxe ist, dass Jon Fosse beachtliche Erfolge auf den Theaterbühnen dieser Welt feiert, aber weder einem breiterem Publikum bekannt ist noch in der Literaturwissenschaft (außerhalb Norwegens) näher zu Kenntnis genommen wird. Dass Fosse zum Gegenstand dieser Abhandlung gemacht wird, erfordert folglich einen gewissen schriftlichen Umfang und zeugt gleichzeitig von der ‘Befähigung zu selbständiger wissenschaftlicher Arbeit’ angesichts dieser Problemstellungen. So entsteht unweigerlich ein ‘Beitrag zur Erweiterung des derzeitigen Standes’ (nicht nur) der anglistischen Literaturforschung.

Wichtig für das Thema der vorliegenden Arbeit sind im Hinblick auf Beckett vor allem die Beiträge von James Knowlson (*Samuel Beckett. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 2001), Maurice Harmon (*No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge 1998) und Andrew K. Kennedy (*Six dramatists in search for a lan-*

³⁹ Die Suche wurde am 14.09.2004 bei www.buchhandel.de vorgenommen und umfasst in Fosses Fall diverse Ausgaben von *Das ist Alise*, *Melancholie*, *Morgen und Abend* sowie *Traum Herbst* (Anm.d.Verf.).

⁴⁰ Suchergebnis vom 10.01.2005 bei www.google.de (Anm.d.Verf.).

guage. *Studies in dramatic language*, Cambridge 1975) sowie von Torsten Ekbohm (*Samuel Beckett*, Larvik 1995) oder Morten Claussen (*Samuel Beckett. Det nye litterære uttrykk*, Oslo 1990). Ein weiteres, noch immer aktuelles Werk ist die Dissertationsschrift von Nikolaus Gessner (*Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Zürich 1957). Neben vielen anderen Aufsätzen oder Zeitungsartikeln beruhen die Ausführungen der folgenden Seiten auch auf den beiden Texten *Waiting for Godot* und *Endgame*.

Was Jon Fosse betrifft, sind besonders die Abschlussarbeit von Anne Elise Winterhus (*Det forlegne mennesket i det forlegne språket*, Bergen 2000) oder die Publikation von Espen Stueland (*Å erstatte lykken med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*, Oslo 1996) interessant gewesen. Als Lektüre unentbehrlich sind Fosses eigene Schriften wie etwa *Gnostiske essay* (Oslo 1999) oder die Theaterstücke und Interviews. Überdies bietet natürlich der persönliche Kontakt zu Jon Fosse eine einmalige Möglichkeit, die unermesslich ist. Seine Hilfe und Hinweise für diese Arbeit sind nicht zu ersetzen. Schließlich hat sich die norwegische Shakespeare- und Theaterzeitschrift (*Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift*), die von Therese Bjørneboe herausgegeben wird, als hervorragende Fundgrube erwiesen, was Informationen über Jon Fosse und Inszenierungen im In- und Ausland angeht.

Überhaupt sind die Aufführungen der Dramen, d.h. die gespielten Texte, neben den geschriebenen Texten die beste Quelle sowohl für Beckett, als auch für Fosse. Theatervorstellungen sind ideal, um die sprachlichen Eigenarten und Melodien dieser beiden Autoren zu erleben und kennen zu lernen.

Alle verwendeten Texte, ob Buch, Aufsatz, Theaterkritik oder Programmheft, dienen der Orientierung und bilden eine Grundlage für die vorliegende Abhandlung. Es besteht keinerlei Verlangen nach Spekulationen oder Interpretationen, was den Inhalt der im Mittelpunkt stehenden Dramen betrifft. Diese Aufgabe müssen andere übernehmen. Ansätze werden zwar gemacht, aber letztlich sprechen die Texte für sich selbst. Der Standort der Verfasserin wird möglichst neutral gehalten, da es in erster Linie darum geht, den derzeitigen Forschungsstand zu erweitern und Jon Fosse in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zu etablieren.

1.3 Die Methode

Die Gemeinsamkeit, die man Beckett und Fosse nicht absprechen kann, besteht in dem üppigen Verwenden der Bühnenanweisung *Pause*. Für diese Arbeit werden je zwei Stücke der beiden Dramatiker ausgewählt, um das Schweigen in den vier Schauspieltexten zu untersuchen. Basierend auf diesem Berührungspunkt werden die Unterschiede der Wortlosigkeit erarbeitet. Denn die Menschen bei Beckett schweigen anders als die bei Fosse.

Den einleitenden Auslegungen folgen einige Ausführungen zu den Autoren. Ein grober Überblick enthält Einflüsse, Gemeinsamkeiten und Unterschiede, um besonders Jon Fosse näher vorzustellen. Dieser Teil darf jedoch nicht mit biographischen Abhandlungen über die Schriftsteller verwechselt werden. Das wäre eine völlig andere Arbeit, die in Becketts Fall schon mehrfach vorliegt.

Ehe im dritten Kapitel die Stücke selber inhaltlich kurz vorgestellt werden, wird die Auswahl der Dramen begründet. Besonders Fosses Œuvre umfasst eine Vielzahl dramatischer Werke, die allerdings nicht alle in (deutschen) Übersetzungen vorliegen, so dass es naheliegend ist, jeweils zwei Texte der Autoren auszuwählen, die in Deutschland bekannt sind und inhaltliche Parallelen aufweisen. Dass in *Waiting for Godot* auf Godot gewartet wird, ist zwar nichts Neues, doch sind die Inhaltsangaben durchaus hilfreich zur Erinnerung und um einen gemeinsamen Ausgangspunkt für den weiteren Verlauf zu schaffen. Sobald man weiß, wovon die Schauspiele handeln, bekommt man einige optische Eindrücke mit Bildern und näheren Informationen ausgewählter Inszenierungen. Allerdings ist Fosse mit Fotos anderer Produktionen etwas (über-) repräsentiert.

Nun steht das eigentliche Thema im Mittelpunkt, das Schweigen. Nach allgemeinen Gedanken über die Wortlosigkeit werden verschiedene Formen des Schweigens näher betrachtet. Da auch Schweigen Teil der Kommunikation und somit der Sprache ist, macht es Sinn, sich mit dessen Ursprung zu befassen, dem Sprachzentrum im Gehirn. Es gibt nicht nur linguistische, sondern auch medizinische Gründe für Sprachlosigkeit. Wie bereits angedeutet, handelt die vorliegende Arbeit von dem Schweigen in Theatertexten, so dass auch die stillen Momente auf der Bühne angesprochen werden. Die

gewonnenen Erkenntnisse werden in den Passagen Schweigen bei Beckett und Schweigen bei Fosse auf die einzelnen Theatertexte angewandt, um herauszufinden, wie geschwiegen wird. Die Stücke werden dabei nicht Zeile für Zeile bzw. Pause für Pause auseinandergenommen; es wird vielmehr versucht, anhand entscheidender Szenen eine grundsätzliche Art des Verstummens auszumachen, die sich als typisch für das Stück oder einzelne Personen bzw. den Autor erweist.

Ein Beitrag zur Aktualität schildert die Relevanz des Themas in Theater und Alltag. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen diesen Bereichen, der die Nachfrage nach Beckett und Fosse erklären kann.

Ausführungen zu Samuel Beckett und Jon Fosse in der Theaterpraxis informieren über die Beweggründe der Theater, Stücke von Beckett und/oder Fosse in ihr Repertoire aufzunehmen. Es erschien interessant zu erfahren, ob die Schauspielhäuser einfach nur an der Erfolgswelle teilhaben möchten oder ob es ihnen tatsächlich um die Stücke und deren Qualität geht. Daher wurden die Bühnen im Rahmen einer Theaterumfrage angeschrieben mit der Bitte, standardisierte Fragen zu beantworten, um eine Lösung zu dieser Problemstellung zu erhalten. Zum praktischen Theatererlebnis gehören natürlich Inszenierungen. Diese sind in einer Liste relevanter Aufführungen enthalten, die im Zuge dieser Arbeit gesehen wurden oder wichtig erscheinen, zusammen mit diversen Inhaltsangaben zu den Stücken.

Nach einem zusammenfassenden Fazit folgt das achte Kapitel mit Angaben zu Veröffentlichungen von Samuel Beckett und Jon Fosse. Jener Teil macht besonders deutlich, welch ein Bruchteil von Fosses Schaffen in Deutschland bekannt ist.

Die Abhandlung wird beendet mit einem Abbildungs- und einem Literaturverzeichnis.

1.4 Formalia

Eine Arbeit über einen bereits verstorbenen irischen und einen lebenden norwegischen Autor zu schreiben, geht nicht ganz unproblematisch vor sich. Die Hauptschwierigkeiten bestehen in der Literatursuche und den Dramen selber, die in unterschiedlichen Sprachen und Übersetzungen vorliegen.

Sekundärliteratur zu Samuel Beckett zu finden, ist ein leichtes Unterfangen. Schon zu Lebzeiten des Autors begründet sich eine Beckett-Forschung, die etwa in die "Beckett Collection" an der Universität in Reading oder dem *Journal of Beckett Studies* resultiert, das seit Mitte der siebziger Jahre erscheint. Unzählige Schriften wurden und werden publiziert, die versuchen, den Arbeiten Becketts auf den Grund zu gehen. Schwierig ist es bei dieser Fülle höchstens, eine Auswahl zu treffen.

Jon Fosse hingegen zählt zu der Kategorie der 'lebenden Autoren', so dass es noch nicht allzu viel Literatur über ihn gibt. Zumindest was sein Wirken als Dramatiker betrifft, denn als Prosaist kennt man ihn immerhin schon seit über zwanzig Jahren. Sehr hilfreich sind, wie bereits erwähnt, einige Abschlussarbeiten der historisch-philosophischen Fakultät der Universität Bergen sowie unzählige Theaterkritiken, Zeitungsartikel und -interviews der skandinavischen, englischen und deutschsprachigen Presse, die im Internet zugänglich sind, und natürlich Gespräche mit Jon Fosse selber. Da in den nächsten Jahren die Errichtung eines Jon-Fosse-Archivs geplant ist, dürfte sich die Materialsuche weiter vereinfachen.⁴¹

Ein weiteres Problem bei Fosse ist, dass er sehr produktiv ist. Während diese Arbeit entsteht, schreibt er an neuen Werken und seine Stücke werden laufend aufgeführt. Sofern es möglich ist, werden neue Dramen und Rezensionen aktueller Theaterpremier mit einbezogen, was selbstverständlich auch für die Inszenierungen von Becketts Schauspielen gilt.

Samuel Beckett ist ein Ire, der teils auf Englisch, teils auf Französisch schrieb und später alles in die jeweils andere Sprache übertrug. Der bilingu-

⁴¹ Seiness, Cecilie N.: Dokumentasjon, Dag og Tid, 22.11.2003. Das Archiv entsteht unter Zusammenarbeit von folgenden Institutionen Nynorsk kultursentrum, Det Norske Teatret und Det Norske Samlaget (Anm.d.Verf.).

ale Autor war bei diesem Vorgang sein schärfster Kritiker und verwendete viel Sorgfalt und Zeit für die Übersetzungen. In der Beckett-Forschung mehren sich die Abhandlungen, die sich mit dem Status der vom Verfasser selber angefertigten Übertragungen beschäftigen und die Frage nach der Originalversion aufwerfen.⁴² Da ein ‘Original’ ein ‘echter’ Text ist, der zweifelsfrei einem bestimmten Schriftsteller zugeordnet werden kann, dürfte sich dieses Dilemma in Becketts Fall eigentlich erübrigen. So werden *Waiting for Godot* und *Endgame* zunächst auf Französisch verfasst und nachträglich von Beckett ins Englische übersetzt. Beide Versionen beinhalten landestypische Eigenheiten sowie Wortspiele und werden speziell für diese Sprachen angefertigt. Daher scheint es sinnvoll, von der englischen oder französischen Fassung eines Stückes zu reden statt von einer Übertragung, weil es sich beide Male um selbständige Texte handelt. Die vorliegende Arbeit, die im Fach Anglistik entsteht, verwendet die englischen Fassungen von *Godot* und *Endgame* der Faber-Ausgaben (Reset-edition 2000 bzw. 1958).

In Norwegen gibt es zwei offizielle Sprachen, Bokmål und Nynorsk. Die Mehrheit der Bevölkerung (85-90%)⁴³ spricht Bokmål, was wörtlich ‘Buchsprache’ bedeutet. Sie ist dem Dänischen sehr ähnlich, was daran liegt, dass Dänisch von ca. 1500-1850 die offizielle Landessprache in Norwegen war und hauptsächlich von Bürgertum und der städtischen Bevölkerung gesprochen wurde. Auf dem Land und in den Dörfern hält man sich an die alten Dialekte. Mit Hilfe von Knud Knudsen setzt im 19. Jahrhundert eine ‘Vernorwegischung’ ein; die dänischen Wörter werden der norwegischen Aussprache angepasst.

⁴² Baldwin, Hélène L.: Samuel Beckett’s Real Silence, University Park 1981, S. 14; Birkett, Jennifer/Ince, Kate (ed.): Samuel Beckett, London 2000, S. 4; Cockerham, Harry: Bilingual Playwright (1975), in: Samuel Beckett. *Waiting for Godot. A Casebook*, ed. by Ruby Cohn, Basingstoke 1987, S. 96-104; Claussen, Morten: Finn en mening den som kan. Essays om humaniora, Sterne, Wilde, Kafka og Beckett, Larvik 1995, S. 160ff.; Cohn, Ruby: Just Play: Beckett’s Theater, Princeton 1980, S. 12; Cronin, Anthony: Samuel Beckett. The Last Modernist, London 1996, S. 472; Harmon, Maurice (ed.): No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider, Cambridge 1998, S. 13 (16.04.1957), S. 14 (30.04.1957), S. 90 (25.07.1961); Hill, Leslie: The Trilogy Translated, in: Samuel Beckett, ed. by Jennifer Birkett/Kate Ince, London 2000, S. 99-116; Knowlson, James: Samuel Beckett. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2001, S. 551; Aaslestad, Petter: Samuel Beckett, Trondheim 2003, S. 21ff.

⁴³ Diese Zahlen beziehen sich auf Informationen des norwegischen Sprachrates (s. www.sprakrad.no) (Anm.d.Verf.).

Jon Fosse schreibt in Nynorsk, Neu-Norwegisch, der Variante, die als Schriftsprache bzw. literarische Sprache verwendet wird. Ungefähr 10-15 Prozent der norwegischen Bevölkerung benutzt diese Sprache, d.h. sie schreibt Nynorsk und spricht Dialekt. Diese Dialekte sind Umgangssprachen und dem Neu-Norwegischen sehr ähnlich, obwohl niemand so redet, wie es in Nynorsk geschrieben wird. Nynorsk ist die melodischere der beiden norwegischen Sprachen. Der Zeitgenosse Knud Knudsen, Ivar Aasen, entwickelte Nynorsk im 19. Jahrhundert aus den vorherrschenden norwegischen Dialekten und Altnorwegisch (Norrønt).⁴⁴

Wenn es Fosse also nur um Erfolg und Reichtum gehen würde, wäre Nynorsk die falsche Sprache in einem Land, in dem hauptsächlich Bokmål gesprochen wird. Fosse schreibt korrektes Nynorsk und mischt dieses mit den in der alltäglichen Umgangssprache gängigen Wiederholungen oder Satzabbrüchen, so dass eine besondere Form der Kunstsprache entsteht. Somit eignet sich Nynorsk optimal für das Theater:

Theater ist Kunst und es ist künstlich. Nynorsk ist, wie man es auch dreht und wendet, eine künstliche Sprache. Nynorsk kommt zu seinem Recht im Theater. Die Bühne ist jenseits der Wirklichkeit, das ist die Sprache auch.⁴⁵

Über Fosse zu schreiben, ohne seine Sprache zu erwähnen und die dazugehörige Problematik zu erläutern, geht nicht. Daher war dieser Abstecher in die norwegische Linguistik notwendig, um die Bedeutung von Nynorsk allgemein und im Besonderen für Jon Fosse zu verdeutlichen. Übrigens schrieb Henrik Ibsen seine Schauspiele zunächst auf Dänisch, um sich dann im Zuge des Sprachenstreits Ende des 19. Jahrhunderts auf die Seite der Bokmål-Befürworter zu schlagen.

⁴⁴ Weitere Informationen zu Jon Fosses Beziehung zu Nynorsk: Fosse, Jon: Gnostiske essay, Oslo 1999, S. 115-119; Fosse, Jon: Sprache und Musik, in: Ich will kalt und klar sein. Texte von und über Jon Fosse. Materialbuch zu *Winter*, Schauspielhaus Bochum, Bochum 2001, S. 68f., bzw. allgemeine Informationen zu Nynorsk:

http://odin.dep.no/odin/tyisk/om_odin/stillinger/032005-990160/index-dok000-b-n-a.html, www.sprakrad.no/nynor.htm, www.aasentunet.no

Das sind die Definitionen von Bokmål und Nynorsk, die zwar korrekt sind, aber trotzdem nicht ganz stimmen. Wie in anderen Ländern auch sprechen nämlich fast alle Norweger irgendeinen Dialekt, der regionsbedingt ist (Anm.d.Verf.).

⁴⁵ Seiness, Cecilie N.: Fosse på Nationalteatret, Dag og Tid, 07.01.1997

Dies ist eine Arbeit im Fach Anglistik, so dass die originalen neu-norwegischen Texte nur (und dann in deutscher Übersetzung) verwendet werden, wenn aus bislang noch nicht übertragenen Werken zitiert wird, z.B. andere Theaterstücke oder Stellen aus Essaybänden. Dies gilt ebenso für das fremdsprachige, hauptsächlich norwegische Zeitungsmaterial. Fosses Dramen existieren mittlerweile in ungefähr vierzig Sprachen⁴⁶, darunter auch Englisch und Deutsch. Im Vergleich zu den kongenialen deutschen Fassungen von Hinrich Schmidt-Henkel schneiden die englischen Varianten von *Da kommt noch wer* und *Der Name* nicht so gut ab. Sie weichen an mehreren Stellen vom Original ab und machen einen schwachen Eindruck. Deshalb werden diese beiden Stücke auf Deutsch zitiert. Allerdings sind diese beiden Dramen in Deutschland nur als Stückabdrucke in Theaterzeitschriften erhältlich, was den Zugriff auf die 'frühen' Texte erschwert.

Die wortlosen, stillen Momente, die in den Dramen mit *Pause* und *Schweigen* bzw. *silence* markiert werden, sind Thema dieser Arbeit. Das bedeutet gleichzeitig, dass die in Buchform⁴⁷ publizierten Stücke die Grundlage der Untersuchung bilden. Ein gedrucktes Drama scheint jedoch ambivalent zu sein in dem Sinne, dass es einerseits die Partitur für ein Kunstwerk darstellt, das erst in der Aufführung seine Vervollständigung findet, und andererseits ein Stück Literatur ist.

Der gedruckte Schauspieltext bildet den Ausgangspunkt einer Aufführung und bekommt zugleich den Status eines literarischen Werks, wenn er als Buch herausgegeben wird. Im Gegensatz zu anderen Büchern werden Dramen in Buchform jedoch nicht rezensiert. Ein veröffentlichtes Theaterstück und ein Roman haben einen unterschiedlichen Stellenwert. Dasselbe gilt für den Text und die Inszenierung. Obwohl die Buchform vorliegt, ist die Aufführung wichtiger. Anne Elise Winterhus kommt in ihrer Arbeit zu der Erkenntnis, dass dieses Dilemma eine Tendenz widerspiegelt, dem Text eines Dramas geringere Bedeutung beizumessen als der Theatervorstellung.⁴⁸ Dabei basieren alle Aufführungen auf schriftlichen Manuskripten, die wiederum Inszenierungen repräsentieren. Ein Text in Schriftform macht ebenso

⁴⁶ Diese Angabe stammt aus einer E-Mail von Jon Fosses an die Verf. (06.01.2005).

⁴⁷ Die Verfasserin bezieht sich hier auf die ursprünglichen Texte von Fosse in Nynorsk sowie die in Buchform publizierten Stücke von Beckett.

⁴⁸ Winterhus: *Det forlegne mennesket*, S. 13

Sinn wie die gespielte Variante. Auf den nachfolgenden Seiten sollen daher die Schriften von Beckett und Fosse Vorrang haben, zumal ein Theaterabend viel zu kurzweilig ist für ein Vorhaben wie dieses.

2. Die Autoren

Die Annäherung an die 'Schöpfer des Schweigens', Samuel Beckett und Jon Fosse, beginnt mit einem Blick in die hiesigen Feuilletonseiten. So wird Beckett in den letzten Jahren z.B. „Genie“,⁴⁹ „Quelle des Trostes“,⁵⁰ „Jahrhundertautor“⁵¹ oder „Säulenheiliger“⁵² genannt. Bei einem neuen Namen, der die Szene betritt, erweist sich die Presse als weitaus kreativer. Fosse erhält etwa folgende Titel: „Shooting-Star der europäischen Theaterszene“,⁵³ „Meister des Unheimlichen“,⁵⁴ „der dogmatische Norweger“, „Meister der Lakonik“,⁵⁵ „Melancholiker“,⁵⁶ „Elegiker“,⁵⁷ „Pathologe alltäglicher Sprachlosigkeit“,⁵⁸ „Mann für die Pause“,⁵⁹ „Magus des Nordens“,⁶⁰ „Reduktionist“,⁶¹ „Lieblings-Autor deutscher Bühnen“,⁶² „norwegischer Rätselkautz“,⁶³ „Wittgenstein des Theaters“,⁶⁴ „Beckett im norwegischen Gewand“⁶⁵ oder „skelettierter Ibsen“,⁶⁶ der „Gefriertruhendramatik“⁶⁷ schreibt, die wiederum mit einem „Ikea-Regal“⁶⁸ verglichen wird.

In Anlehnung an den Titel der ersten veröffentlichten Beckett-Schrift *Dante...Bruno.Vico...Joyce* könnte man auch von *Ibsen...Joyce.Beckett..Fosse* sprechen. Zwischen diesen vier Autoren besteht durchaus eine Verbindung, ohne inhaltlich näher auf Becketts Text einzugehen. Die Norweger Henrik Ibsen und Jon Fosse sind ebenso wie die Iren James Joyce und Samuel Beckett zwei Generationen erfolgreicher Autoren. Es handelt sich um Vorgän-

⁴⁹ Schaper, Rüdiger: Godot mit Goldrand, Tagesspiegel, 08.01.2002

⁵⁰ Kümmel, Peter: Der Albatros an seiner Leine, Zeit, 10.01.2002

⁵¹ Laudenbach, Peter: Im Tollhaus des Schädels, Tagespiegel, 19.05.2001

⁵² Baumgart, Reinhard: Der letzte Heilige, Zeit, 10.07.2003

⁵³ Kunckel, Susanne: Der Sound der Sprachlosigkeit, Welt am Sonntag, 10.12.2000

⁵⁴ Hammerstein, Dorothee: Der Meister des Unheimlichen, Theater heute, Heft 1, Berlin 2000, S. 58/60

⁵⁵ Schmidt, Christopher: Die ohrenbetäubende Stille des Ungesagten, Süddeutsche Zeitung, 24.09.2001

⁵⁶ Dössel, Wer jetzt keinen Trost hat, findet keinen mehr, Süddeutsche Zeitung, 18.10.2001

⁵⁷ Pilz, Dirk: Verfall, Verlust und Niedergang, taz, 18.10.2001

⁵⁸ www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6254&p=3365

⁵⁹ Hochreither, Irmgard: Der Mann für die Pause, Stern, 29.11.2001, S. 274

⁶⁰ Wille, Franz: Mord aus dem Augenwinkel, Theater heute, Heft 1, Berlin 2002, S. 16

⁶¹ Jörder, Gerhard: Fragezeichen trifft Ausrufezeichen, Die Zeit, 04.04.2002

⁶² Norbistrath, Gudrun: Quälend wie das Leben, WAZ, 13.05.2002

⁶³ Hammerthaler, Ralph: Da kommt noch wer, Süddeutsche Zeitung, 25.06.2002

⁶⁴ Schmidt, Christopher: Malen nach Qualen, Süddeutsche Zeitung, 19.08.2002

⁶⁵ www.br-online.de/kultur-szene/thema/theatermacher/

⁶⁶ Heidbüchel, Liv: Lakonische Hintergründigkeit, Die Tageszeitung, 05.06.2003

⁶⁷ Rossmann, Andreas: Kampf eines Klasse-Paares in Bergmanns Ecke, FAZ, 14.05.2002

⁶⁸ Kansteiner, Morten: Der Dialoganlasser stottert, Die Tageszeitung, 14.05.2002

ger und Nachfolger, um alte und neue Klassiker. Doch es gibt auch Querverbindungen. Fosse bewundert Beckett, Beckett Joyce und Joyce wiederum Ibsen. Sowohl Ibsen als auch Joyce ziehen es vor, außerhalb ihrer Heimatländer zu wohnen und zu arbeiten, und keiner der beiden erhält je den Nobelpreis. Die Brücke zwischen diesen beiden Schriftstellern schlägt Ibsens Stück *Wenn wir Toten erwachen*. Joyce rezensiert es, und Ibsen dankt ihm durch seinen englischen Übersetzer für den positiven Artikel, so dass sich Joyce endgültig der Literatur widmet.⁶⁹ Ohne Ibsen hätte es vielleicht nie *Ulysses* gegeben.

Der Name James Joyce wird beinahe automatisch assoziiert, wenn von Samuel Beckett die Rede ist. Der junge Ire zählt zu dem Kreis der Vertrauten um Joyce in Paris und hilft seinem älteren Landsmann und Vorbild bei dessen Arbeit, als dieser allmählich erblindet.⁷⁰ Becketts eigenes Schaffen ist hauptsächlich von den klassischen Autoren Dante, Racine, Synge und William Butler Yeats sowie eigenen Erlebnissen beeinflusst. Das unterscheidet ihn von Fosse, der sich auf moderne(re) Dramatiker wie Tschechow und Bernhard beruft und autobiographische Erfahrungen meidet.

Parallel zu Becketts akademischer Laufbahn und seinem ersten Aufenthalt in Paris Ende der zwanziger Jahre werden *Ulysses* (1922) und *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) veröffentlicht, während Kafka, Artaud, Craig, Reinhardt, Meyerhold, Piscator, Brecht und Pirandello von sich reden machen.

Samuel Beckett beginnt ein Schauspiel zu schreiben, um sich von der Prosa zu erholen. 1953 wird *Godot* uraufgeführt und bringt dem Autor, der mittlerweile 47 Jahre alt ist, internationale Aufmerksamkeit, Anerkennung und Ruhm. Fortan wird seinem Werk, dem vorhandenen und dem nachfolgenden, Beachtung geschenkt und im Jahre 1969 mit dem Literaturnobelpreis bedacht. Die Verehrung des Iren geht so weit, dass einige „Beckett-Fans“ einen „voyeuristischen Instinkt“ entwickelt haben und laut Neffe Edward Beckett sogar die „Wäschelisten“ des Schriftstellers lesen wollen.⁷¹

⁶⁹ Vergl. Fosse: Gnostische essay, S. 180ff. Auf diesen Seiten kann man auch lesen, dass *Ulysses* erst 1993 in norwegischer Übersetzung vorlag.

⁷⁰ Das führte dazu, dass Beckett oft als Sekretär von Joyce dargestellt wurde, was vollkommen falsch ist und von Beckett selber dementiert wurde.

⁷¹ Geisel, Sieglinde: Der Wirklichkeitsammler, Neue Zürcher Zeitung, 23.10.2003

Das Vorfeld für Fosses Eintreten in die literarische (und vor allem später in die theatralische) Szene fällt in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren weit weniger 'aufregend' aus. Der letzte Nobelpreis für Norwegen liegt viele Jahrzehnte zurück und wird an Sigrid Undset verliehen (1928).

Ein wichtiges Ereignis zu Beginn der siebziger Jahre ist das Errichten von norwegischen Regionaltheatern neben den 'großen' Häusern in Bergen, Oslo und Trondheim. Angesichts der Stücke, die zu dieser Zeit auf den Bühnen des Landes gespielt werden, wird deutlich, dass wenige norwegische und noch weniger neue norwegische Dramatik aufgeführt wird. Zeitgenössische Texte sind mit der Ökonomie eines Theaters verbunden, weshalb man eher zu bekannten Klassikern und ausländischen Erfolgsstücken greift.⁷²

In einem Vortrag auf einer Konferenz zum skandinavischen Drama im 20. Jahrhundert heißt es 1978, dass, abgesehen von Pär Lagerkvist, Jens Bjørneboe und Per Olov Enquist kein skandinavischer Dramatiker dieses Jahrhunderts außerhalb Skandinaviens einen bedeutenden Beitrag zur Dramatik geleistet habe. Skandinavisches Drama nach Ibsen und Strindberg wird als Anti-Klimax gesehen.⁷³ Zu Beginn der achtziger Jahre steht zwar die Aktualisierung 'alter' Schauspiele immer noch im Vordergrund, doch nun entstehen mehrere neue Dramen, die sich mit aktuellen Problemen auseinandersetzen.⁷⁴

Tom Remlov, der damalige Intendant des Bergenser Theaters Den Nationale Scene (DNS), ruft 1986 zu Beginn seiner Amtszeit das „Bergen-Projekt“ ins Leben, um zeitgenössische norwegische Theatertexte zu fördern. Etablierte

⁷² Hagnell, Viveka: Norsk Teater 1900-1990. Repertoarpolitik och samhällstematik, Oslo 1991, S. 110

⁷³ Longum, Leif: Group 1: Comparative Study of modern scandinavian drama. Skandinavisk drama i et komparativt perspektiv, in: 20th century drama in Scandinavia: proceedings of the 12th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies, Helsinki, August 6-12, 1978, ed. by Johan Wrede (u.a.), Helsinki 1979, S. 313

⁷⁴ Ausführliche Literatur zur skandinavischen Dramatik (Auswahl): Gaskell, Ronald: Drama and reality: the European theatre since Ibsen, London 1972; Wrede, Johan u.a. (ed.): 20th century drama in Scandinavia: proceedings of the 12th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies, Helsinki, August 6-12, 1978, Helsinki 1979; Uecker, Heiko: Die Klassiker der skandinavischen Literatur. Die großen Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1990; Hagnell, Viveka: Norsk Teater 1900-1990. Repertoarpolitik och samhällstematik, Oslo 1991; Marker, Frederick J./Marker, Lise-Lone: A history of Scandinavian theatre, Cambridge 1996; Stegane, Idar: Norsk drama frå kring 1970, in: Nordica Bergensia, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, Nr. 17, Bergen 1998, S. 6-13; Aaseth, Asbjørn: Har vi en norsk samtidsdramatikk? eller Den korte Ibsens lange skygge, in: Nordica Bergensia, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, Nr. 17, Bergen 1998, S. 73-90; Rossiné, Hans: Brennpunkt Teater, Oslo 2000; Bjørneboe, Therese: Teater er protest, in: Norsk Shakespeare Tidsskrift, Nr. 1, Oslo 2001, S. 56-61

Schriftsteller wie Gunnar Staalesen, Ragnar Hovland oder Knut Faldbakken⁷⁵ werden eingeladen Stücke zu erarbeiten, die dann in Kooperation mit dem Theater zur Aufführung gebracht wurden. In Remlovs zehnjähriger Intendantenzeit gibt es ungefähr sechzig Uraufführungen von neuen norwegischen Stücken.

Jon Fosses Kontakt zu Tom Remlov beschränkt sich auf einen Kurs an der Akademie für Schreibkunst (Skrivekunst-akademiet) im Jahr 1985, der von Remlov geleitet wird und eine Einleitung für das Projekt darstellt. Fosse ist dort Kursteilnehmer und entschließt sich, niemals für das Theater zu schreiben; auch im Rahmen des späteren Bergen-Projektes reicht er trotz Einladung keinen Text ein. Obwohl *Der Name* Mitte der neunziger Jahre als Auftragswerk von Remlov am DNS uraufgeführt wird, spricht Fosse von sich höchstens als „widerwilligem“⁷⁶ Teilnehmer an diesem Projekt, wenn man ihn überhaupt als Teilnehmer bezeichnen kann. Dass es überhaupt zu Aufführungen kommt,⁷⁷ liegt an der Initiative von und Fosses Vertrauen zu Regisseur Kai Johnsen, der zu dem Zeitpunkt in Bergen arbeitet und mittlerweile für die meisten der norwegischen Uraufführungen von Fosses Texten verantwortlich ist. Jedoch ist Jon Fosse der einzige der ‘Beteiligten’, der auch lange nach dem Projekt als Dramatiker Erfolge feiert.⁷⁸ Eine einfache Handlung und wenige Personen wie in seinen Romanen sowie die intensive, mündliche und rhythmische Form seiner Lyrik ergeben zusammenschmolzen das Rezept für Fosses Dramatik.⁷⁹

Es war überraschend einfach Dramatik zu schreiben, beinahe auffallend einfach. Dann ist mir plötzlich aufgefallen, dass ich das früher schon mal gemacht habe! Von den Romanen habe ich die klassizistische Einheit übernommen, den verdichteten Konflikt, der in allen meinen Büchern zu finden ist. Von den Gedichten kam die mündliche Bewegung, das Hymnische. Die meisten meiner Gedichte sind ja eine Art Rezitation. Es war also alles schon

⁷⁵ Über 20 Autoren und Autorinnen haben in diesen zehn Jahren Texte beige-steuert. An dieser Stelle wurden nur die Namen genannt, die auch in Deutschland bekannt sein dürften (Anm.d.Verf.).

⁷⁶ Jon Fosse in einer Mail an die Verf.(23.05.2004).

⁷⁷ *Og aldri skal vi skiljast/Und trennen werden wir uns nie* wird 1994 zusammen mit dem Einakter *Hochzeitsbrief* von Botho Strauß inszeniert (Anm.d.Verf.).

⁷⁸ Detaillierte Informationen zu dem “Bergen-Projekt“, seinen Stücken und Autoren, den Schauspielern, Rezensionen und vor allem den Schwierigkeiten des Unterfangens finden sich in: Grøndahl, Carl Henrik: *Avmaktens dramatikk. Bergensprosjektet på Den Nationale Scene 1986-1996*, Oslo 1996

⁷⁹ Enger: *Dramatiker med teaterskrek*

in mir, sowohl die dramatische Struktur, als auch das Mündliche. Diese beiden Erfahrungsbereiche lassen sich leicht zusammenfügen. Und ich mag die Begrenzung, die durch das szenische Denken entsteht; hier gibt es die Grenzen sozusagen gratis! (Jon Fosse)⁸⁰

Für sein drittes Stück *Der Name*⁸¹ erhält Fosse 1996 den Ibsenpreis sowie 2000 den Nestroypreis. Im selben Jahr wird ihm im Alter von 41 Jahren vom norwegischen Kulturministerium ein Künstlerstipendium auf Lebenszeit verliehen. Weitere Auszeichnungen folgen (und folgen), z.B. wird der Norweger 2002 von der Fachzeitschrift *Theater heute* zum ausländischen Autor des Jahres gewählt. Im Oktober 2003 wird Jon Fosse innerhalb von zwei Tagen der Hedda-Ehrenpreis des norwegischen Theaters, der nur dann ausgeteilt wird, wenn es wirklich unvermeidlich ist, wie die Jury sagt,⁸² sowie der Ehrenpreis des norwegischen Kulturrates verliehen.⁸³ Man kommt in Norwegen nicht an Jon Fosse vorbei. Nur zwei Monate später wird er mit dem zweithöchsten Orden Frankreichs zum 'Chevalier de l'Ordre National de Mérite' geehrt.⁸⁴

Der Preisregen und all die langen Lobreden können verwundern, wenn man bedenkt, dass sich Fosses Werk auf einen geringen Wortumfang begründet. Wie Stueland sagt, haben Fosses Bücher relativ wenig Wörter, die relativ oft benutzt werden.⁸⁵ Oder wie Bakke es formuliert: Weil die Wörter immer wieder gebraucht werden, benötigt man nicht so viele von ihnen.⁸⁶ Fosse selber hat festgestellt, dass es erstaunlich ist, wie viel man mit wenigen

⁸⁰ Bildøen, Brit: Elskar *ikkje* teater, Morgenbladet, 25.-28.02.1994

⁸¹ *Der Name* ist das dritte geschriebene Stück und in der Reihe der Aufführungen das zweite nach *Und trennen werden wir uns nie* (1994) und *Da kommt noch wer* (1998). *Da kommt noch wer* wird wegen interner Gründe erst im Jahre 1998 am Det Norske Teatret uraufgeführt, ist aber das erste Stück, das Fosse überhaupt geschrieben hat (noch vor *Und trennen...*) (Anm.d.Verf.).

⁸² Tønder, Finn Bjørn: Heddas ærespris til Jon Fosse, Bergens Tidende, 27.10.2003; Bjørnskau, Erik: Fremragende, Goody!, Aftenposten, 27.10.2003

⁸³ Hedda-Ehrenpreis: Verleihung am 26.10.2003; Ehrenpreis des norwegischen Kulturrates: Verleihung am 28.10.2003 (Anm.d.Verf.)

⁸⁴ Marcussen, Tor: Fransk heder til Jon Fosse, Aftenposten, 09.12.2003

⁸⁵ Stueland, Espen: Å erstatte lykka med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse, Oslo 1996, S. 215

⁸⁶ Bakke, Gunstein: Rørsle og Taushet – nokre drag ved forfatterskapen til Jon Fosse, in: Jon Fosse. Eit forfatterhefte, Oslo 2001, S. 1

Worten sagen kann⁸⁷ und verweist auf Beckett, der sich am Ziel sah, wenn er alles mit elf Worten ausdrücken könne.⁸⁸

Angeichts des begrenzten Vokabulars, der ständigen Wiederholungen eben dessen und der vielen wortlosen Momente sind sich Beckett und Fosse sehr ähnlich. Auch was das 'Premieren-Verhalten' betrifft, ergeben sich Parallelen. Weder Beckett noch Fosse waren am Abend einer Premiere im Theater zu finden. Generalproben sehe er sich an, sagt Fosse,⁸⁹ der in Bezug auf Fragen zum Text nicht so abweisend reagiert wie Beckett, obwohl auch er letzten Endes mit eigenen Deutungen zurückhaltend ist.⁹⁰

Die Prosawerke des Norwegers gehören nicht unbedingt zur leichten Unterhaltung und sollten bzw. können nicht 'mal eben so nebenbei' gelesen werden. Sulesund beschreibt es treffend mit: „Ich bin in einer Schrift gefangen, die nichts von mir wissen will.“⁹¹ Seiner Meinung nach schreibt Fosse unangenehme Texte, in denen das Unangenehme darin besteht, dass man nicht weiß, was einen beunruhigt.⁹² Man muss versuchen, die Unbegreiflichkeit des Textes zu verstehen. Es ist das Rätsel, das das Triebwerk der Technik ist und die Konstruktion des Textes bestimmt. So wie es das Rätsel ist, das den Text zu einer unerschöpflichen Quelle der Interpretationen macht.⁹³

Die erste Begegnung mit einem Werk von Fosse ist ungewohnt und herausfordernd. All die Wiederholungen, die zu einem Kennzeichen von Fosse geworden sind und einen sehr eigenen Rhythmus entstehen lassen, wirken zugleich anziehend und abstoßend. Der Text leistet Widerstand und ist laut Ekern disharmonisch in dem Sinne, dass er manchmal Unbehagen beim Lesen hervorruft.⁹⁴ Fosses Prosa hat in seinem Heimatland häufig dazu geführt, ihn in die Kategorie 'schwieriger Autor' einzustufen, obwohl 'unge-

⁸⁷ Hagen, Alf von der: Dialoger. Samtaler med ti norske forfattere, Oslo 1993, S. 98

⁸⁸ Røed

⁸⁹ Gespräch der Verf. mit dem Autor, 04.09.2002

⁹⁰ Røed

⁹¹ Sulesund, Pål: Forsøk på å beskrive det sublime i Jon Fosses dramatikk, Hovedoppgave, Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap, Seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen, Bergen 2001, S. 1

⁹² Sulesund, S. 21

⁹³ Sulesund, S. 83

⁹⁴ Ekern, Birgit: Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage, Hovedfagsoppgave, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, Bergen 2000, S. 80

wohnt' wohl passender ist.⁹⁵ Positive Kritiken, gute Besetzungen und Inszenierungen zeichnen Fosses Stücke aus. Trotzdem gehören die Theaterbesucher nicht unbedingt zu den Lesern seiner Bücher, was nicht negativ sein muss, da man mit einem Schauspiel an einem Abend viel mehr Menschen erreichen kann, als mit einem Buch in der selben Zeit. Außerdem ist es ein Unterschied, ob man sich selber in den Sog von Fosses Sprache begibt oder sich von den Schauspielern führen lässt. Sicher ist, dass niemand unberührt oder gleichgültig aus einer Begegnung mit Jon Fosse hervorgeht, sei es in Buchform oder im Theater, sei es komplette Ablehnung oder das Empfinden eines Glücksgefühls.

James Knowlson weist in seiner Biographie über Beckett auf die ausgiebigen Museumsbesuche im In-und Ausland⁹⁶ sowie die vielen künstlerischen Freunde des Iren hin, besonders hervorgehoben seien hier Jack Yeats, Avigdor Arikha und die Brüder Bram und Geer van Velde. Oft ist es ein bestimmtes Gemälde, das ihn direkt oder indirekt zu einem Text inspiriert. So nennt er Caspar David Friedrich als Quelle für Estragon und Vladimir in *Waiting for Godot*.⁹⁷

Kunst spielt auch für Fosse eine große Rolle. In einem der vielen Vorworte, die er für diverse Ausstellungskataloge verfasst hat, schreibt er, dass er am liebsten Maler geworden wäre, weil er eine große Anziehungskraft zu Ölfarbe auf einer Leinwand verspürt und das Dasein als Maler als schöne Existenzform empfindet.⁹⁸

Die Texte der Schriftsteller Beckett und Fosse werden zudem häufig mit Farben in Verbindung gebracht. Beckett wollte, dass die Schauspieler seine Texte 'weiß' sprechen sollten. „Möglichst farblos, flach und wie aus-

⁹⁵ Vgl. Hagen, Oddmund: Fornyar av prosa, Adresseavisen, 02.09.1987

⁹⁶ Etwa Becketts Aufenthalt in Deutschland von September 1936 bis April 1937, der in dem Kapitel „Deutschland die unbekannten Tagebücher 1936-1937“, S. 299-336, beschrieben wird (Knowlson, James: Samuel Beckett. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2001). Auf einen Ausschnitt aus dieser Zeit und diesen Tagebüchern bezieht sich auch Roswitha Quadflieg in ihrem 'Buchkunstwerk' „Alles kommt auf so viel an. Das Hamburg-Kapitel aus den *German Diaries*“, Hamburg 2003.

⁹⁷ Beckett nannte hier zwei Bilder des Malers, wobei es sich um eine Verwechslung handeln könnte: „Mann und Frau den Mond betrachtend (1824)“ (zu Ruby Cohn; Ruby Cohn an James Knowlson, 09.08.1994) und „Zwei Männer den Mond betrachtend (1819)“. Vgl. Knowlson, S. 477

⁹⁸ Fosse: Gnostiske essay, S. 14

gebleicht“, heißt es bei Baumgart.⁹⁹ Über sein eigenes Stück *Da kommt noch wer* sagt Fosse, dass es auf Nynorsk braun und lila war, während es in der Bokmål-Fassung für das Nationaltheater eher gelb und weiß wurde.¹⁰⁰ Sein Übersetzer Schmidt-Henkel spricht hingegen von dem Versuch, bei seiner Arbeit „ein vielfarbiges Grau zu schaffen“. ¹⁰¹

Ich denke, dass alles, was ich schreibe, zusammenhängt und dass ich so an einem langen, langen Text schreibe, in verschiedenen Gattungen, zuletzt fast nur noch Stücke. Zugleich ist jedoch dieser lange Text aus Texten zusammengesetzt, die, falls sie gut geschrieben sind, ihre eigene Welt haben.¹⁰²

In gewisser Weise arbeitet Fosse wie ein Maler. Es gibt Grundsituationen und -motive, die immer wiederkehren und variiert werden. Viele seiner Romane und Stücke spielen am Wasser, Fenster und Türen sind wichtige Elemente und meistens dreht sich das Geschehen um ein Paar. Auch inhaltlich scheinen einige Werke miteinander verbunden zu sein; man könnte sie als Fortsetzung oder Vorgeschichte sehen. Alle Werke Jon Fosses korrespondieren miteinander.

Besonders die beiden Dramen *Da kommt noch wer* und *Der Name* eignen sich als Ausgangspunkte. Das Paar aus *Da kommt noch wer*, das gemeinsam allein sein will, könnte ein Vorläufer von *Sommertag* (*Ein sommars dag*, 1997, die Frau und Asle), *Traum im Herbst* (*Draum om hausten*, 1998, der Mann und die Frau) oder sogar *Winter* (*Vinter*, 2000, der Mann) sein. Ein mögliches Nachspiel für die jungen Eltern mit ihrem Kind aus *Der Name* wären etwa *Die Nacht singt ihre Lieder* (*Natta syng sine songar*, 1997) oder vielleicht sogar *Mutter und Kind* (*Mor og barn*, 1996, die Mutter und der Junge) und *Der Sohn* (*Sonen*, 1996, die Mutter, der Vater und der Sohn).

Noch interessanter sind jedoch die Querverbindungen zwischen Prosa und Drama bei Jon Fosse. So liest sich das Schauspiel *Schönes* (*Vakkert*, 2001) wie eine Verlängerung (oder Vertiefung) der Konstellation aus dem Roman *Das Bootshaus* (*Naustet*, 1989). Die Familie (Vater, Mutter, Tochter) trifft während der Sommerferien bei der Großmutter auf den väterlichen Jugend-

⁹⁹ Baumgart

¹⁰⁰ Fantoft, Sissel: Å skrive er å lytte, Dagbladet, 29.03.2001

¹⁰¹ <http://www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6255&p=3365>

¹⁰² Irmer, S. 74

freund, der noch im Heimatort wohnt. In der landschaftlichen Idylle kommt es zu nicht unbedingt schönen Spannungen zwischen verschiedenen Personen. Starke Ähnlichkeiten finden sich ebenfalls in *Blei und Wasser* (*Bly og vatn*, 1992) und *Winter* (*Vinter*, 2000). Sowohl im Buch, als auch auf der Bühne begegnet ein Mann (im Roman ein Journalist) einer unbekannten Frau. Er verpasst seinen Geschäftstermin, und die Beiden landen in seinem Hotelzimmer. Die Handlungen zeigen, wie sich das Leben ganz plötzlich ändern kann. Die zuletzt veröffentlichte Novelle Fosses, *Das ist Alise* (*Det er Ales*, 2003), erinnert an *Sommertag* (*Ein sommars dag*, 1997). Im Mittelpunkt stehen Signe und Asle, der mit seinem Boot immer auf den Fjord hinausfährt und eines Tages nicht mehr zurückkehrt. In beiden Werken ist die Anziehungskraft des Meeres von großer Bedeutung.

Ferner kommt es zu einer Entwicklung innerhalb der Theatertexte. Natürlich verändern sich auch die Romane im Laufe der Jahre, doch in diesem Zusammenhang sind die Dramen wichtiger. Augenfällig ist etwa das Verwenden unterschiedlicher Zeitebenen und eines Paralleluniversums, das in den letzten Jahren zugenommen hat. Exempel dafür sind: *Und trennen werden wir uns nie* (*Og aldri skal vi skjiljast*, 1993), *Sommertag* (*Ein sommars dag*, 1997), *Traum im Herbst* (*Draum om hausten*, 1998), *Todesvariationen* (*Dødsvariasjonar*, 2001) und *Das Mädchen auf dem Sofa* (*Jenta i sofaen*, 2002). In diesen Stücken verschwinden die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Wirklichkeit und Traum; beide Formen stehen nebeneinander. Paar- und Dreieckskonstellationen gehören zu den wiederkehrenden Motiven bei Fosse. Zugegeben, die Möglichkeiten sind hier unerschöpflich, zeitlos und immer wieder spannend, so dass man sie in fast allen Theatertexten des Norwegers finden kann.¹⁰³ *Da kommt noch wer*, *Der Name* und *Die Nacht singt ihre Lieder* sind wohl die bekanntesten Beispiele für diese Kategorie. Dass Fosse ursprünglich „Namen für Figuren nicht mag“¹⁰⁴ und es nur Namenlose (und einen ‘Eindringling’) in den Dramen gibt, hat sich nur scheinbar geändert. Das frühe Stück *Das Kind* ist lange Zeit eine Ausnahme mit all den Rufnamen (Fredrik, Arvid, Agnes, Evelyn) unter den Dramen, die ansonsten mit höchstens einem Namen im Personenverzeichnis auskommen (Bjarne, *Der Name*; Baste, *Die Nacht singt ihre Lieder*; Asle,

¹⁰³ So auch in Fosses erstem Hörspiel *Da bist du* (*Der er du*, 2004) (Anm.d.Verf.).

¹⁰⁴ Irmer, S. 74

Sommertag). Seit *Besuch* (*Besøk*, 1999) tauchen verstärkt Vornamen auf (z.B. *Nachmittag/Ettermiddag*, 2000; *Schönes/Vakkert*, 2001, *Sa ka la*, 2004). Fosse lehnt es jedoch immer noch ab, Namen zu verwenden; aber manchmal ist es einfach praktischer und leichter.¹⁰⁵

Thematisch kreisen alle Texte um Liebe, Eifersucht und Tod, was sich unendlich variieren lässt. Die Wiederholungen und Fosses ganz eigene Sprachmusik sind all die Jahre hindurch geblieben und für den Autor charakteristisch geworden. Eine neue Richtung schlägt jedoch *Sa ka la* (2004) ein. Dort kann sich eine Figur nach einem Schlaganfall nur noch mit einzelnen Silben, Vokalen und Konsonanten verständigen. Der geringe Wortvorrat wird weiter reduziert.

Möchte man es wirklich auf einen auf äußerlichen Fakten basierenden Vergleich ankommen lassen, wird deutlich, dass Fosse im Vorteil ist: Keiner seiner Romane wurde 42 Mal abgelehnt,¹⁰⁶ sondern sofort vom Verlag angenommen, der Erfolg ereilt ihn in 'jüngeren' Jahren, er ist nach zwanzig Jahren im Schriftstellerberuf wesentlich produktiver als Beckett in dessen sechzigjähriger Karriere über den selben Zeitraum - wenn auch nicht ganz so produktiv wie Norén - und um nach Bjørnson, Hamsun und Undset als vierter Norweger den Nobelpreis in Literatur erhalten, bleibt ihm noch Zeit. Feststehen dürfte jedoch, dass sowohl für Samuel Beckett als auch für Jon Fosse der Erfolg mit der Dramatik kam.

¹⁰⁵ E-Mail von Jon Fosse an die Verfasserin, 06.01.2005

¹⁰⁶ Es handelt sich um den Roman *Murphy* (Anm. d. Verf.). Gussow, Mel: *Conversations with and about Beckett*, New York 1996, S. 7; Aaslestad: *Samuel Beckett*, S. 31

3. Die Dramen

If people want headaches among their overtones, let them. And provide their own aspirin. (Samuel Beckett)¹⁰⁷

It means what it says. (Samuel Beckett)¹⁰⁸

Alle Texte handeln von Situationen, die schnell und einfach zu beschreiben sind: Zwei Männer warten, zwei andere spielen, ein Paar bezieht sein neues Haus und ein weiteres erwartet ein Kind. Alles ganz alltäglich.

Sogar die Sprache ist alltäglich, obwohl das Verwenden von Umgangssprache zu Becketts Zeit und besonders in seinem Fall für Aufsehen sorgte, weil es neu und ungewohnt war. Zwar finden sich bei Fosse keine literarischen Anspielungen oder Wortspiele, doch auch bei ihm werden bestimmte Phrasen häufig wiederholt. Becketts Figuren haben Namen und Gebrechen. Bei Fosse werden die Charaktere nur selten namentlich genannt oder angesprochen, und Krankheiten sind in normalen Maßen vertreten. Die Voraussetzungen ähneln sich jedoch: Die Stücke beginnen in medias res, Vorgeschichten werden angedeutet, Fortsetzungen lassen sich errahnen, und es gibt verschiedene Paare. Im Angesicht der empfindsamen und spröden Verbindungen von Fosses Paaren scheinen Becketts Duos regelrecht abgestumpfte Verhältnisse zu pflegen.

Waiting for Godot und *Endgame* sind neben *Krapp's Last Tape* und *Happy Days* die bekanntesten Dramen von Beckett. Fosse kennt man hauptsächlich durch *Da kommt noch wer*, *Der Name*, *Das Kind*, *Die Nacht singt ihre Lieder*, *Traum im Herbst* und *Winter*.¹⁰⁹ Um über das Schweigen zu schreiben, fiel die Wahl auf *Godot*, *Endgame*, *Da kommt noch wer* und *Der Name*, weil sie inhaltlich zusammenhängen.

¹⁰⁷ Harmon, Maurice (ed.): No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider, Cambridge 1998, Samuel Beckett an Alan Schneider, 29.12.1957, S. 24

¹⁰⁸ Fletcher, John: Samuel Beckett: *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, London 2000, S. 48

¹⁰⁹ *Das Mädchen auf dem Sofa*, *Der Sohn* und *Schönes* stehen 2003/2004 zum ersten Mal auf deutschsprachigen Spielplänen (Anm. d. Verf.).

Waiting for Godot und *Da kommt noch wer* handeln von Paar- oder vielmehr Dreiecksbeziehungen. Estragon und Vladimir warten auf Godot, der zwar nicht kommt, aber ihrem Leben einen Sinn gibt. Er und Sie warten in *Da kommt* eigentlich auf niemanden, er-warten jedoch insgeheim, dass jemand auftaucht. Als der Nachbar erscheint, wird die Beziehung des Paares auf die Probe gestellt. Die Bedeutung, die eine dritte Person bzw. die Vorstellung einer solchen für die jeweiligen Dyaden hat, verbindet die beiden Stücke miteinander.

Endgame beherbergt drei Generationen in einem Raum, dem nur der Vertreter des jüngsten Jahrgangs entfliehen könnte. In *Der Name* ist die dritte Generation noch nicht geboren, bewirkt aber, dass die anderen Altersgruppen zusammenziehen müssen. Die Dramen zeigen Konfrontationen zwischen Eltern und Kindern in verschiedenen Altersstadien.

3.1 *Waiting for Godot*

Estragon: Let's go.

Vladimir: We can't.

Estragon: Why not?

Vladimir: We're waiting for Godot.¹¹⁰

Eigentlich ist nicht *Waiting for Godot*, sondern *Eleutheria* Becketts erster Dramentext, der 1947 entstand. Kostenfaktoren wie eine zweigeteilte Bühne und siebzehn Schauspieler,¹¹¹ die für die Inszenierung dieses Stückes benötigt worden wären, und vor allem die inhaltlichen autobiographischen Anspielungen lassen Beckett bald von Veröffentlichung und Aufführung absehen. Zwischen Oktober 1948 und Januar 1949 entsteht dann das Schauspiel mit den berühmten ersten Worten "A country road. A tree. Evening. (S. 1)", das zunächst sogar nur *En attendant* heißt.¹¹²

Why people have to complicate a thing so simple I can't make out.¹¹³

¹¹⁰ Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, London 2000 (Reset edition), S. 6, 41, 59, 62f, 70, 76f.

¹¹¹ Knowlson, S. 461

¹¹² Ekbohm, Torsten: Samuel Beckett, Larvik 1995, S. 183

¹¹³ Berlin, Normand: *Traffic of our stage: Why Waiting for Godot?*, The Massachusetts Review, Autumn 1999, Amherst 1999 (<http://samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>)

Vladimir und Estragon warten auf Godot. Der Titel sagt es bereits, und viel mehr passiert auch nicht. Beckett zeigt zwei Gestalten, die auf einer Landstraße neben einem Baum warten. In beiden Akten sorgen die Passanten Pozzo und Lucky für kurzweilige Abwechslung und macht der Junge, der eine Botschaft von Godot überbringt, dem Warten für diesen Tag ein Ende. Der Theaterklassiker aus den fünfziger Jahren, der einst die Gemüter in Aufruhr versetzt hat, handelt von den verschiedenen Unternehmungen und Anstrengungen, das Warten zu verkürzen oder zumindest angenehmer zu gestalten. Das Auftreten von Pozzo und Lucky, dem Herrn und seinem an der Leine geführten Knecht, vertreibt den Wartenden die Zeit und lenkt sie von ihrer Verabredung ab. Den Höhepunkt dieser Begegnung (und wohl des ganzen Stückes) stellt Luckys Monolog dar, den er im ersten Akt zum Besten gibt. Laut Beckett handelt er von drei Dingen: "1. empty heavens, 2. shrinking man, 3. earth is made of stones."¹¹⁴ Doch die Tirade, die der Aufforderung "Think!" (S. 35) folgt, wird für die Anderen unerträglich, und sie bringen Lucky durch Entwenden des Hutes zum Schweigen (S. 38). Im folgenden zweiten Akt ist Lucky daher stumm. Auch mit Pozzo geschieht eine Veränderung zwischen dem Abgang im ersten und dem erneuten Auftauchen im zweiten Akt: Er ist nun blind. Nur Didis und Gogos Gebrechen verschlechtern sich nicht weiter im Laufe der Handlung.

Estragon beschäftigt sich mit seinen Schuhen oder schläft ein, Vladimir macht sich so seine Gedanken und leidet an einem Blasenproblem, man tauscht Hüte und redet miteinander. Diese Tätigkeiten bzw. Untätigkeiten für ein Theaterstück und die Sprache, die dabei verwendet wird, waren damals neu und ungewohnt im Theater - und können noch heute Besucher verstören.

¹¹⁴ Jönson, Jan: Stunder av verklighet. En berättelse om Kumla – San Quentin – Samuel Beckett, Borås 1994, S. 130

3.2 *Endgame*

Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.¹¹⁵

Endgame wird 1956 geschrieben und führt in England zu Schwierigkeiten mit Lord Chamberlain, der für Zensur und Vergabe der Theaterrechte zuständig ist und von Beckett schließlich „Lord Chamberpot“ genannt wird („I've told him to buckingham off.“).¹¹⁶ Einige minimale Änderungen am Text nimmt Beckett vor, doch die sprachliche Einfachheit, die dem Lord Chamberlain so missfällt, behält er bei.

Don't seek deep motivation everywhere. (Samuel Beckett)¹¹⁷

Während das Ende für die Außenwelt schon gekommen ist, tragen drinnen, in einem Zimmer, vier Überlebende das letzte Spiel aus. Nagg und Nell befinden sich beinlos in Mülltonnen, ihr blinder Sohn Hamm sitzt unbeweglich in einem Rollstuhl und Clov könnte diesen Ort verlassen, weil er als Einziger seine Beine bewegen, sich aber nicht setzen kann. Doch draußen lauert der Tod („Outside of here it's death. (15, 45)“).

Die Bewohner sind vollkommen auf sich allein gestellt, was auch heißt, dass sie ihre eigene und einzige Gesellschaft sind. Bei all der Unfähigkeit zu Bewegung bleibt nur der verbale Austausch als Beschäftigung. So wird auf spielerische Art und Weise herumkommandiert, geschimpft, in Erinnerungen geschwelgt, Bericht erstattet, erzählt und provoziert. Die Schlagfertigkeit der Auseinandersetzungen impliziert, dass die vier Gestalten sich bereits eine ganze Weile in dieser Situation befinden. Der einzige Ausweg ist der Tod, der sie von ihrem Leiden, der Gesellschaft der anderen, erlösen wird. Bis dahin hat der Hammer, Hamm, weitgehend Kontrolle über die Nägel Clov (abgeleitet vom französischen 'clou'), Nagg (Abkürzung von 'Nagel') und Nell (von dem englischen 'nail').¹¹⁸

¹¹⁵ Beckett, Samuel: *Endgame*, London 1964, S. 12

¹¹⁶ Harmon, S. 24 (Beckett an Schneider, 29.12.1957)

¹¹⁷ Harmon, S. 29 (Beckett an Schneider, 10.01.1958)

¹¹⁸ Beckett während der Proben zu *Endgame* am Schillertheater Berlin, 1967. Schröder, Ernst: Ein Hammer und drei Nägel. Erfahrungen eines Schauspielers mit dem Dramatiker Samuel Beckett als Regisseur, in: Materialien zu Becketts *Endspiel*, Frankfurt am Main 1968, S. 112

Hamm und sein Pflegesohn¹¹⁹ Clov liefern sich Wortgefechte, wie es nur ein eingespieltes Team kann. Die Treffer werden gekonnt platziert, die Siege sind ausgewogen und jeder kennt seine Rolle. Hamm ist der Tyrann, der von seinem Rollstuhl aus über alles und alle regiert, während Clov als Diener mehr oder weniger gehorsam seine Wünsche erfüllt. Sie sind durch den Dialog untrennbar miteinander verbunden (Clov: “What is there to keep me here?” Hamm: “The dialogue.”, S. 39f) und würden ohne den anderen sterben (Hamm: “Gone from me you’d be dead.” Clov: “And *vice versa*.”, S. 45). Daher wird Clov Hamm am Ende wohl nicht verlassen, auch wenn er reisefertig im Türrahmen steht (52). Das Spiel geht weiter.

Ein besonderer Moment entsteht, wenn Hamm seine Geschichte erzählt. Keine Schmerzmittel, Blicke aus dem Fenster, Flöhe, Stoffhunde oder Ratten sind so wichtig wie diese Erzählung (35-37), obwohl sie sich nicht so aus dem Stück hervorhebt wie Luckys Monolog und Hamm sich selber immer wieder beim Fabulieren unterbricht. Sie steht im Kontrast zu den verbalen Kämpfen, die Hamm und Clov sich sonst in diesem Stück liefern, und handelt wahrscheinlich von Clov und den Umständen seiner Ankunft bei Hamm.

3.3 *Da kommt noch wer*

Lars: Das ist ein sehr gutes Stück.

Jon: (Völlig überrascht) Ich danke dir! Ich habe immer gedacht, es sei schlecht.¹²⁰

Dieses Stück ist nicht nur der meistgespielte, sondern auch der erste Theatertext von Jon Fosse und in der Chronologie der dritte, der aufgeführt wurde. *Da kommt noch wer* von 1992 weckt bei Winterhus Assoziationen zu Ibsens *Frau vom Meer*,¹²¹ weil auch dort die Zweisamkeit eines Paares von

¹¹⁹ Hamm: [...] It was I was a father to you.

Clov: Yes. [*He looks at HAMM fixedly.*] You were that to me. (S. 29)

¹²⁰ Es handelt sich um eine Unterhaltung zwischen Lars Norén und Jon Fosse.
www.nr.nu/content/P28684.asp

¹²¹ Winterhus: Det forlegne mennesket, S. 16. Verbindungen zu Ibsen gibt es mehrere: z.B. *Das Kind* und *Brand*, was nicht allein an der Figur Agnes liegt, die in beiden Stücken vorkommt, oder *Die Nacht singt ihre Lieder* und *Nora. Ein Puppenheim* (Erwachen und Trennung), *Die Frau vom Meer* (Dreiecksbeziehung) sowie *Hedda Gabler* (Schuss im Nebenzimmer). Vgl. Rossiné, Hans: Dukkehjem 1997, Dagbladet, 07.09.1997

einem Dritten bedroht wird. Doch in *Da kommt noch wer* gibt es noch einen vierten Part: das Haus¹²².

Ein Mann und eine Frau, die im Text als er und Sie verzeichnet sind, haben ein altes, einsam gelegenes Haus gekauft, um miteinander alleine zu sein. Das bedeutet, dass es außer den beiden offensichtlichen Hauptpersonen noch andere indirekte Mitwirkende gibt: die früheren Bewohner. Zu dem unerwartet auftauchenden Nachbarn gesellen sich dessen Vater und Großeltern, die durch vorhandene Bilder, Möbel und Erinnerungsstücke noch immer in dem Haus sind. In sicherer Entfernung vor der eigenen Geschichte sieht sich das Paar mit einer fremden Vorzeit konfrontiert. Das Haus steckt voller 'Geister der Vergangenheit', und man kann nicht verhindern, an Ibsens *Gespenster* und Helene Alvings Ausführungen zu diesem Thema zu denken.

Frau Alving: [...] Es ist ja nicht nur, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns herumgeistert; auch alte, abgestorbene Meinungen aller Art, alte, abgestorbene Überzeugungen und ähnliches. Sie sind nicht lebendig in uns; aber sie sitzen doch in uns fest, und wir können sie nicht loswerden.¹²³

Er und besonders Sie spüren bald, dass die Einsamkeit, die einst so verlockend war, bedrohliche Züge annimmt. Der Zufluchtsort ist so abgelegen, dass die Wirklichkeit zu verschwinden droht. Man sieht nur noch sich selber und den Partner sowie die eigenen Wünsche und Vorstellungen, die an den Neuanfang in dem Haus geknüpft sind. Eine Flucht in die Einöde löst jedoch nicht die alten Probleme und Unsicherheiten. Bei der ersten besten Gelegenheit beginnt Sie zu zweifeln, und Er wird unruhig, passiv und apathisch. Die unbekannte Vorgeschichte des Paares wirkt belastend und ebnet dem Nachbarn den Weg. Dieser harmlose Mann wird zu einer Bedrohung für die zerbrechliche Beziehung der Nachmieter im Haus seiner Familie.

Obwohl auf die mit dem Titel verbundene Ankündigung hin, jemand werde kommen, wirklich eine Person auftaucht, wird das Stück nicht minder spannend. Der Nachbar ist eine zweifache Gefahr durch seine tatsächliche physische Anwesenheit, aber auch durch seine Abwesenheit, die hier einer indi-

¹²² Fosse schreibt oft über alte Häuser, weil er diese sehr mag. Vgl.: Fosse: Gnostiske essay, S. 154ff., Jon Fosse im Gespräch mit Lars Norén (www.nr.nu/content/p28684.asp)

¹²³ Ibsen, Henrik: *Gespenster*, 2. Akt

rekten Anwesenheit gleichkommt. Das Paar muss jederzeit damit rechnen, dass der Nachbar an der Tür klopft. Die beiden Menschen, die miteinander allein sein wollen, werden es nie sein, weder in ihrem Haus noch an einem anderen Ort.

Jon Fosse sagt, dass zwei Personen ein Nichts sind. Sie produzieren in gewisser Weise etwas Drittes. Das Paar braucht dieses Dritte/diesen Dritten, einen Eindringling, um selbst Bedeutung oder sogar Wert zu erlangen. *Da kommt noch wer* handelt im Grunde von Paarbildungsmustern: Gibt es keinen dritten Part, muss dieser erschaffen werden.¹²⁴

Der ursprüngliche Titel *Gammalt møte (Alte Begegnung)*¹²⁵ deutet laut Winterhus einerseits auf einen wiederkehrenden Konflikt hin, und steht auf der anderen Seite für das 'Unreine' der Welt.¹²⁶ Man ist nirgendwo der Erste; es gibt immer jemanden, der vorher da war, jetzt dort ist und noch kommen wird.¹²⁷

3.4 *Der Name*

Meistens haben nur die Eindringlinge Namen in Fosses Stücken, heißt es in einem Interview mit dem Norweger.¹²⁸ Oft findet sich tatsächlich nur eine Figur, die im Personenverzeichnis namentlich genannt wird; manchmal reden sich die Charaktere allerdings untereinander mit Namen an.

In Fosses drittem Stück, *Der Name*, geht es um den Namen für ein Kind, das noch nicht auf der Welt ist. Das Ungeborene hat als siebte Person eine zentrale Bedeutung für die ganze Geschichte. Dieses Kind ist der Grund für die Rückkehr des Mädchens in sein Elternhaus und der Auslöser für den Jungen, über das Dasein vor der Geburt nachzudenken. Eventuell wird es auch der oder die Leidtragende sein, falls der Junge, der am Ende des Stückes das Haus verlässt, nicht zurück kommt.¹²⁹

¹²⁴ Bjørneboe, Therese: Teatrets gjennomsliktighet, Norsk shakespearetidsskrift, Nr.1, Oslo 2002, S. 48

¹²⁵ Bildøen: Elskar *ikkje* teater

¹²⁶ Winterhus: Det forlegne mennesket, S. 61

¹²⁷ Vgl. Winterhus: Det forlegne mennseket, S. 61

¹²⁸ Irmer, S. 73

¹²⁹ Fosse, Jon: Der Name, Stückabdruck in Theater der Zeit, Mai 2000, Heft 5, Berlin 2000, S. 79

Die Eltern des Ungeborenen orientieren sich bei der Suche nach einem Namen an favorisierten Familienmitgliedern und dem eigenen Geschmack. In vergangenen Zeiten war es in Norwegen beinahe eine Selbstverständlichkeit, Kindern den Namen eines ausgewählten Ahnen zu geben, wie der Namensforscher Birger Sivertsen erklärt. Das sollte dem Kind Glück und Schutz im Leben garantieren. Kinder, die vor der Taufe starben, spukten bisweilen im Wald umher; traf man einen derartigen Geist, konnte man ihn erlösen und seiner Seele Frieden schenken, indem man ihm stehenden Fußes einen Namen gab.¹³⁰ Einen Namen zu haben, ist notwendig, auch wenn es gefährlich ist, wie Nøtvik Jakobsen sagt. Denn das, was noch nicht ist, kann so werden.¹³¹ Die Bedeutung eines Namens ist wichtig für die Persönlichkeit des Kindes. Sætre meint, dass der Junge Namen aus seiner Familie vorschlägt, um Stabilität und gute Eigenschaften des Trägers weiterzuführen, während das Mädchen einen Namen bevorzugt, der so frei und unbefestigt wie möglich ist.¹³² Was es gibt, hat einen Namen, und was einen Namen hat, gibt es, sagt Winterhus.¹³³ Demnach existieren bislang weder das Kind noch dessen Vater, der Junge.

Wir messen Namen sowieso viel zu viel Bedeutung bei. Wir verbinden Namen mit Eigenschaften und Stimmungen, aber das ist schwachsinnig, zur Hölle damit, der eine Name ist genauso gut wie der andere [...].¹³⁴

Der Name des Jungen, des Kindsvaters, ist ein weiterer Faktor. Der Vater fragt einige Male die Frau und die jüngste Tochter nach seinem Namen, doch nie den Jungen selber. Wäre ihm dessen Namen bekannt, könnte er den Eindringling in seinem Haus benennen und wüsste etwas über die psychologischen und seelischen Eigenschaften des Jungen.¹³⁵ Ihm reicht, dass er den Namen des vorbeischauenden Nachbarn Bjarne kennt, den Sætre als

¹³⁰ Alstad, Inger-Johanne: Jovisst kann navnet skjemme, Aftenposten, 20.09.2003

¹³¹ Jakobsen, Rolv Nøtvik: Det Namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekster av Jon Fosse, in: Norsk Litterær Årbok 1997, hg.v. Hans H. Skei/Einar Vannebo, Oslo 1997, S. 232

¹³² Sætre, Lars: Modernitet og Heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse, in: Norsk Litterær Årbok 2001, hg.v. Hans H. Skei/Einar Vannebo, Oslo 2001, S. 155

¹³³ Winterhus: Det forlegne mennesket, S. 49

¹³⁴ Loe, Erlend: Fakta om Finland, Trondheim 2002, S. 107 (Übers.v.d.Verf.)

¹³⁵ Sætre, S. 157

‘Favoriten’ des Vaters sieht.¹³⁶ Es besteht jedoch auch die Möglichkeit des Namentabus, das Kainz beschreibt. Bei primitiven Volksstämmen sind Namen „Träger von etwas Seelenhaftem“ und besitzen „zauberhafte Kräfte.“¹³⁷ Wer den Namen ausspricht, tritt mit ihm und seinem Träger in Berührung und erlangt dadurch Gewalt über sie. So darf etwa der Name des Königs oder Häuptlings nicht artikuliert werden.¹³⁸ Vielleicht ist der Kindsvater ein König?

Das Mädchen und der Junge sind Fremde in dem eingespielten Familienleben der Eltern und der Schwester. Das Mädchen Beate wird zum Eindringling in ihrem eigenen Heim. Eine jammernde und triviale Maria sucht mit ihrem scheuen Josef eine Herberge.¹³⁹

Überhaupt täuscht der Name ‘Beate’, der ‘die Glückliche’ bedeutet. Sie wartet auf den Jungen, macht ihm Vorwürfe, unterbricht ihn, ist launisch und ganz und gar nicht glücklich mit ihrer Situation, was sie ihre Umgebung spüren lässt. Der Junge hat aufgegeben, sich ihr zu widersetzen und reagiert nicht mehr auf die Spitzen des Mädchens. Er liest in seinem Buch. Der alte Jugendfreund Bjarne, der als einziger namentlich im Personenverzeichnis geführt wird, ist derjenige, der in die Beziehung des werdenden Elternpaares hineinplatzt. Kraft seines Namens, der für ‘Bär’ steht, könnte er dieser Beziehung den letzten Stoß versetzen. Denn ein Bär ist in der Fabelwelt ein Symbol des Todes.

Inmitten all der missglückten Kommunikationen und Verbindungen gibt es einen poetischen Höhepunkt, der Luckys Monolog von seiner Einzigartigkeit her in nichts nachsteht: die Gedanken des Jungen über das Dasein der Kinder vor der Geburt (74). Wie die Kinder verschiedenen Ländern zugeordnet werden, Angst haben vor der Geburt und vor allem wie gespannt sie auf ihre Eltern sind.

- Es ist noch nicht zu spät diese Geburt zu stoppen.
- Sie stoppt nicht, ehe du einen Namen bekommen hast.¹⁴⁰

¹³⁶ Sætre, S. 162

¹³⁷ Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache, Bd. 1: Grundlagen der allgemeinen Sprachpsychologie, 2., unveränderte Auflage, Stuttgart 1954, S. 248

¹³⁸ Kainz: Grundlagen, S. 248

¹³⁹ Winterhus: Det forlegne mennesket, S. 45

¹⁴⁰ Økland, Einar: Den ufødde snakkar med forfattaren, Programmheft *Namnet*, Den Nationale Scene, Bergen 1995, S. 7

3.5 Bilder und Inszenierungen

Die Bühne von Karl-Ernst Herrmann im Schauspielhaus Bochum ist in einen breiten Goldrahmen gefasst und besteht aus einer beweglichen Ebene, die dieses Bild horizontal teilt und sich mal zur einen, mal zur anderen Seite neigt. Ohne dass man es richtig mitbekommt, verwandelt sich die Spielfläche allmählich in eine Steilwand, auf der die Schauspieler agieren, als sei nichts geschehen. Der obligatorische Baum ist eine Art Abflussrohr mit weidenartigen Zweigen, unter dem sich ein seltsames rundliches Gebilde befindet, das an eine Bombe, Wurzeln oder einen Wassertank erinnert.



Samuel Beckett verdeutlichte in seiner eigenen Inszenierung des Stückes am Berliner Schiller-Theater in den siebziger Jahren die gegenseitige Abhängigkeit

der beiden Paare anhand der Kleidungsstücke. So trugen Vladimir und Estragon ihre eigenen Hosen und die Jacke des jeweils anderen, die entsprechend zu klein oder zu groß ausfiel. Bei Pozzo und Lucky kam die Verbindung durch die Verwendung von gleichen Stoffen zustande. In Bochum hat Su Bühler die Schauspieler nun in ihre jeweils eigenen Anzugsjacken und -hosen gekleidet. Hier ergänzt sich niemand gegenseitig. Jeder muss alleine zurechtkommen. Intendant Matthias Hartmann setzt mit Michael Maertens, Ernst Stötzner und Fritz Schediwy drei seiner besten Männer in Szene, und auch für die Rolle des Lucky hätte sich bestimmt eine (wenn auch nicht so prominente) Besetzung im eigenen En-



semble finden lassen. Doch es sollte, medienwirksam, Harald Schmidt sein, dessen erster Auftritt ein Raunen im Publikum hervorrief, das sofort alle Beckett-desinteressierten Schmidt-Fans enttarnte.

Der Bochumer *Godot* besitzt die nötige Leichtigkeit und Komik und zeigt, dass Beckett nicht „schwierig“ sein muss. Man kann darüber streiten, ob es nicht etwas zu lustig war, denn die clownesken Momente übertönen die Stille und die Pausen im Text. Doch wie Harald Schmidt „Tennis“ sagt, wird man wohl nie vergessen.

Magdalena Åberg hat für die schwedische Inszenierung von *Waiting for Godot* (*I väntan på Godot*, Regie: Birgitta Englin) eine lichte U-Bahnstation auf der kleinen Bühne (Lilla Scenen) des Stockholmer Dramaten errichtet. Hinten links führt eine Treppe von der Oberwelt hinunter auf die Bühne, die sich vorne rechts in den Zuschauerraum fortsetzt. Ein Lüftungsschacht in der Nähe der Treppe sorgt für eine Marilyn-Monroe-Szene mit Lucky in seinem weißen Kleid. Auf der rechten Seite befindet sich ein Aufzug, mit dem Pozzo und Lucky sowie der Junge die Spielfläche betreten. Diese Auftritte bzw. die jeweiligen Ankünfte mit dem Fahrstuhl werden von 'himmlischen' Klängen, Wind- und Meeresrauschen begleitet. Der Baum ist ein völlig vertrockneter, blattloser, kleiner, brauner Feigenbaum, der sich in einem Abfalleimer an der Wand befindet.



Sich an diesem Gewächs erhängen zu wollen, ist von Anfang an aussichtslos. Nach der Pause sieht man eine üppige, grüne, buschartige, künstliche Pflanze, deren unzählige Wurzeln unten aus dem Behälter ragen.



Der Stockholmer *Godot* ist sehr modern, was Bühnenbild und Kostüme betrifft, um einige Textpassagen gekürzt und um einige neue Einlagen erweitert. Die gymnastische Baum-Übung wurde beibehalten; doch der Hütetausch entfällt, da niemand einen Hut trägt. Als Lucky denken soll, setzt Vladimir ihm ein Baby-Mützchen auf, das nach seinem 'Fall' im Müll entsorgt wird. Zu den Aktualisierungen gehören Zigaretten, moderne Kleidung (u.a. Lederjacke, Turnschuhe, Gummistiefel) und Requi-

siten (u.a. Laptop-Tasche, Bass-Koffer), ein Apfel und eine Möhre (statt Rüben), einer Jonglier-Nummer mit leeren Tüten (Gogo), einer Sportparodie (Didi ahmt den Anlauf der bekannten schwedischen Hochspringerin Carolina Klüft nach) und Luckys Monolog in Form eines Rap. Daniel Boyacioglu, der in den Lucky spielt, ist schwedischer Meister im Poetry Slam und machte aus seinem Vortrag ein poetisches Kunstwerk.

Auch wenn das Bühnenbild Becketts Anweisungen komplett widerspricht, haben die Kürzungen und Neuerungen keinerlei Auswirkungen auf die Essenz des Textes. es entsteht im Gegenteil sogar den Eindruck, dass Sequenzen zugunsten von stillen Augenblicken und den (panto-)mimischen Fertigkeiten der Schauspieler gestrichen wurden.

Am Schauspiel Essen hat Intendant Jürgen Bosse ein sehr konventionelles *Endgame* (*Endspiel*) inszeniert. Die Bühne entspricht im Großen und Ganzen den Regieanweisungen Becketts, die man hier sogar noch etwas erweitert hat: Clov öffnet nach einem kurzem Schattenspiel den Vorhang, ehe er seinen 'vorgeschriebenen' Tätigkeiten nachkommt und den Rest abdeckt. Es ist von Anfang an klar, dass es sich um ein Spiel handelt, da die Stützkonstruktionen der Seitenwände gut sichtbar sind. Innerhalb des Raumes befinden sich zwei alte, klassische Mülltonnen

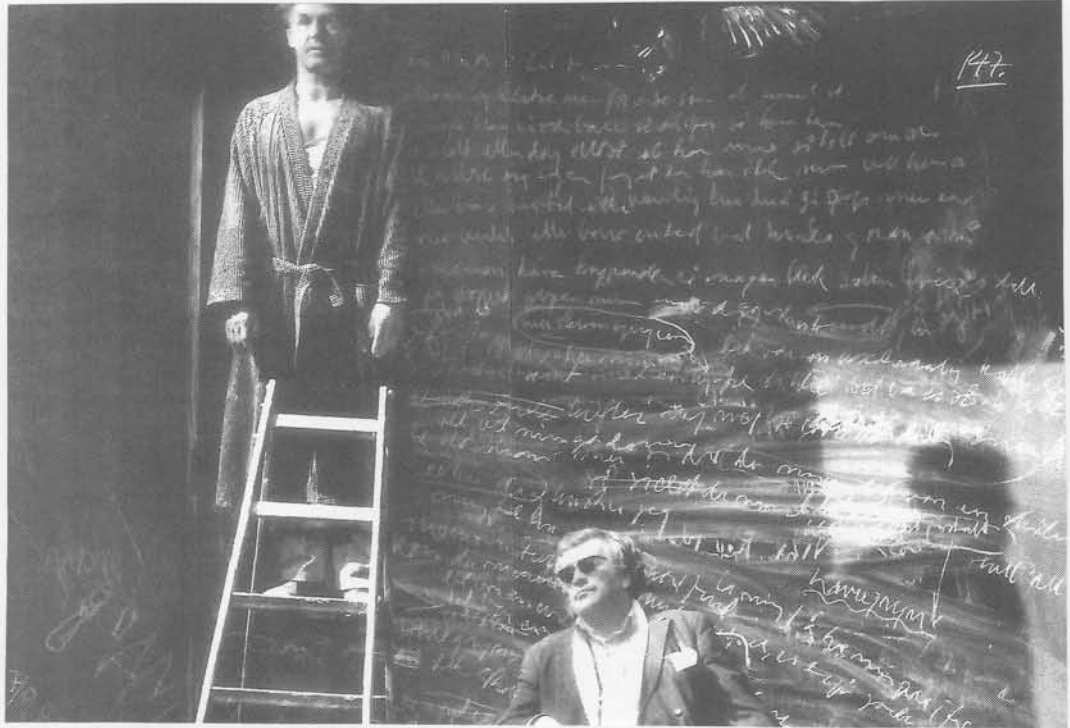
(vorne links), je ein Fenster oben in der Wand auf der linken und rechten Seite, ein umgedrehtes Bild, das an der Rückwand lehnt, und eine Tür auf der rechten Seite, die in Clovs Küche führt. In der Mitte dieser Spielfläche thront Hamms alter Stuhl mit verhältnismäßig kleinen Rollen. Hamm sticht mit einem blauen Hemd, einem blassroten Morgenmantel Und einer grünen Decke als Farbfleck aus



dem Geschehen heraus. Der Rest (Kulisse, Clov, Nagg, Nell, Mülltonnen) bewegt sich zwischen Grau- und Schwarztönen bzw. Schmutz und Vernachlässigung. Nur Clovs Reisekleidung ist in tadelloser Fassung. Die Krönung dieser Inszenierung sind Nagg und Nell. Ute Zehlen und Berthold Toetzke sind nicht nur wunderbar geschminkt, sondern machen aus jedem ihrer kurzen Auftritte einen Höhepunkt. Auch Clov, der ziemlich jung besetzt ist (Max Ruhbaum), ist mit seiner ausgeprägten Körpersprache sehr überzeugend. Hannes Fischer ist in dem Essener Ensemble die einzig logische Wahl für die Rolle des Hamm. Die gute Besetzung und die textgetreue (und somit auch 'pausenge treue') Inszenierung machen dieses *Endgame* zu einer soliden Aufführung mit viel zu wenig Publikum.

Das Torshovteatret in Oslo befindet sich in dem Turm des Kulturhauses Soria Moria und hat eine offene, kreisrunde Bühne, die für jede Inszenierung anders genutzt wird. Das Publikum verteilt sich auf zwei Bereiche: die Bühnenebene und eine Galerie. Für das *Endgame* (*Sluttspill*) hat Bühnenbildner Harald Lyth ein Amphitheater geschaffen, in dem Clov (Bjørn Skagstad) und Hamm (Kai Remlov) agieren. Nagg und Nell wurden für diese Aufführung gestrichen, doch einige Textzeilen übernommen (Geschichte von der Hose) und neu verteilt auf die verbliebenen Sprecher (Clov). Die Inszenierung von Ragnar Lyth zeichnet sich generell durch Minimalismus aus: zwei Schauspieler, ein paar Requisiten (Hamms Stuhl, Clovs Leiter, ein Mopp, Kreide), eine freistehende schwarze Wand, die mit Kreidezeichen übersät ist und vor der man sich die bekannten Wortgefechte liefert, und ein ausgeklügeltes Lichtdesign, das z.B. die Fenster ersetzt. Was man von die-

sem Theaterabend in Erinnerung behält, sind die weißen Kontaktlinsen, mit denen Hamms Blindheit eindrucksvoll dargestellt wird, die wunderbaren Schauspieler und deren Spielfreude, der Wischmopp, der zu Hamms Hund wird, und die vielen Pausen, die man trotz der Textänderungen (s.o.) beibehalten hat. *Endgame* funktioniert auch als Zwei-Mann-Stück. Aber in Norwegen nur mit diesen beiden Männern.

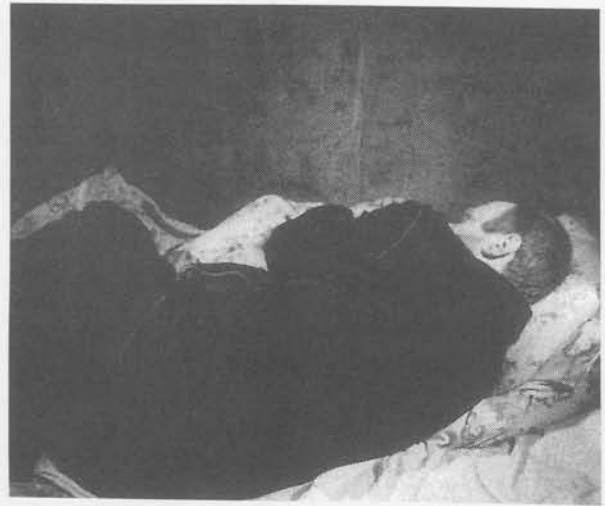


Auch wenn die Grundidee dieser Produktion nicht den Regieanweisungen Becketts entspricht, hat George Tabori am Wiener Akademietheater 1998 die wohl spielerischste Version dieses Textes geschaffen. Das

Endgame (*Fin de partie*) wird als Probe gespielt und ist auf zwei Schauspieler (Ignaz Kirchner, Gert Voss) reduziert. Diese fallen ständig aus ihren Rollen heraus, kritisieren einander und tauschen die Charaktere, um dem jeweils anderen zu zeigen, wie es geht. Zwei Männer, ein Stuhl und Kreide reichen aus, um auf einer leeren Bühne das ganze Universum des *Endgame* eindrucksvoll zu schildern.



Die Uraufführung des Stückes *Da kommt noch wer* (*Nokon kjem til å komme*) im Jahre 1996 in Oslo fand in einem eher naturalistischem Bühnenbild von Kari Gravklev statt mit diversen Einrichtungsgegenständen. Gravklev hat auch für die schwedische Variante dieses Stückes sechs Jahre nach der ersten Premiere das Bühnenbild erstellt sowie für die Uraufführung von *Schönes* im Jahre 2001.



Bei der Inszenierung des schwedischen Riksteatern im Herbst 2002 in Hallunda ging es abstrakter zu als 1996 in Oslo. Es wurde ein ganz anderer und auch wieder ganz typischer Fosse gezeigt. Durch die schwedische Übersetzung von Lars Norén bekam das Stück eine neue Melodie, einen neuen Rhythmus, büßte aber nichts von seiner Spannung ein. Der Regisseur und Intendant des Nationaltheaters in Oslo, Eirik Stubø, sah beim Lesen des Textes *Da kommt noch wer* (*Någon kommer att komma*) einen schwarzen Raum vor sich, in dem sich zwei Menschen begegnen.¹⁴¹ In diesen schwarzen Raum hat Kari Gravklev eine schlichte Holzwand gestellt, vor der zwei Stühle stehen. Das ist alles. Die Stühle fungieren direkt nebeneinander plat-

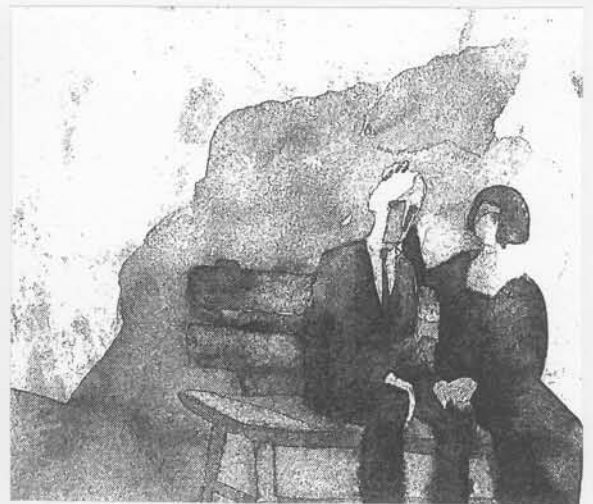
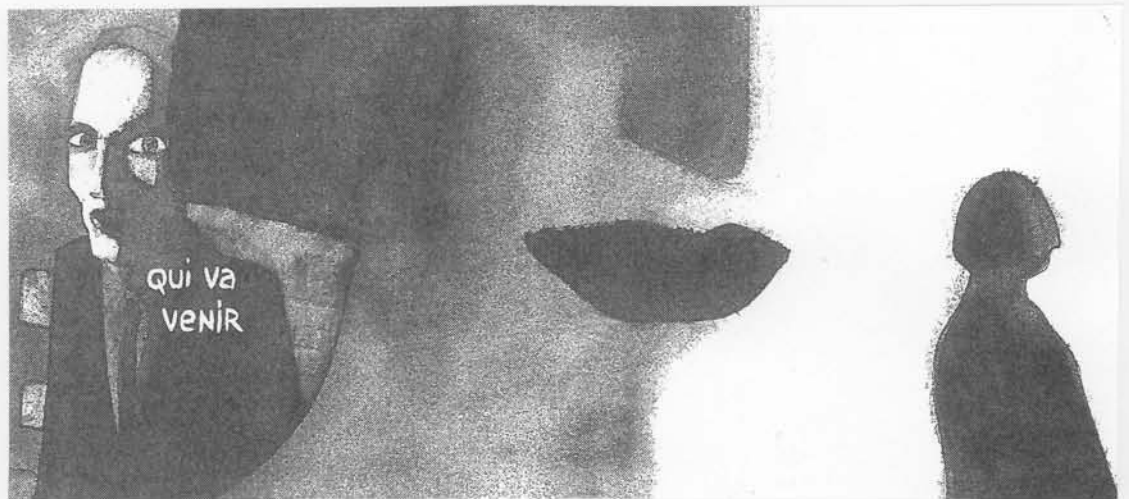
¹⁴¹ Lunsj i Logen, Eirik Stubø und Jon Fosse im Gespräch mit Trond-Viggo Torgersen, Festspillene i Bergen, 26.05.2003

ziert als Bank oder Sofa. Zu Küchenstühlen werden sie in zwei weit auseinander liegenden Lichtkegeln, wobei der schattige Zwischenraum den langen Tisch beschreibt. Das Schlafzimmer der Großmutter befindet sich hinter der Wand, was dank Mikroports kein Problem ist. Eine neue Sichtweise eröffnet sich dadurch, dass einzelne Passagen vom Band eingespielt und somit als Gedanken präsentiert werden. So entsteht die Illusion, mehr über die Figuren zu erfahren, weil man an ihren Überlegungen teilhat. Auffallend ist der lockere Umgang des Paares miteinander. Da wird gelächelt, umarmt und geküsst. Doch am Ende weiß man auch hier nicht, wie es weiter geht. Das Stück von einem Paar, seinem Zufluchtsort und einem die traute Zweisamkeit störenden Nachbarn erscheint einfach und leicht in dieser Inszenierung. Das Wiederholen von Sätzen hat nur wenig Formelhaftes oder Beschwörendes, sondern wirkt vielmehr natürlich und normal.

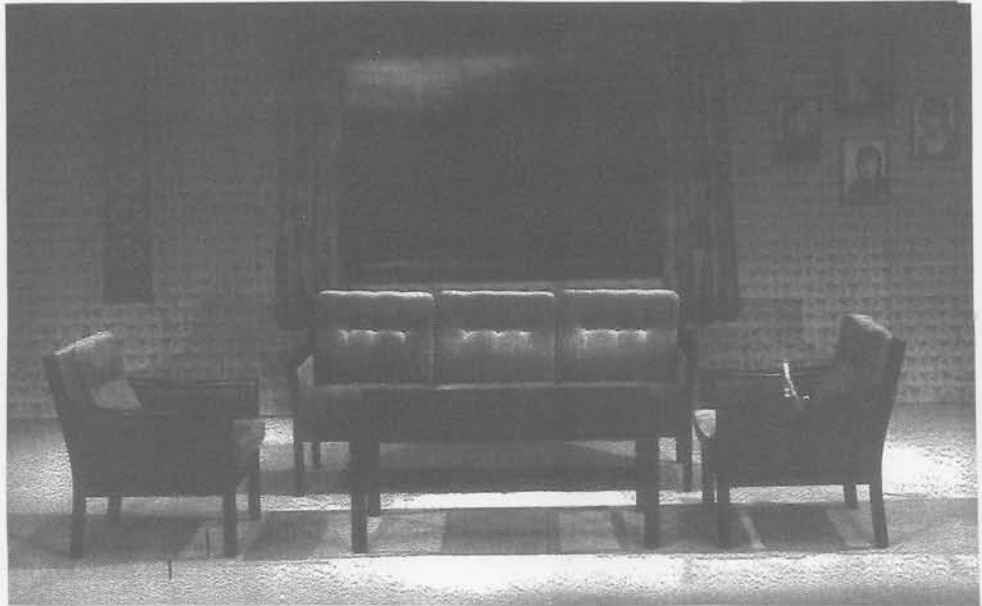




Der Franzose Pierre Duba hat im Jahr 2002 einen Comic mit dem Titel *Quelqu'un va venir* veröffentlicht. Dieser Band beinhaltet eindrucksvolle Aquarelle, die in groben Zügen die Handlung von *Da kommt noch wer* wiedergeben.



Diese Bilder entstammen der Bergenser Uraufführung des Stückes *Der Name* (*Namnet*) am Theater Den Nationale Scene, mit dem Jon Fosses 'Siegeszug' im deutschsprachigen Raum begann. Olav Myrtnvedt ist verantwortlich für viele Bühnenbilder in Fosse-Inszenierungen, u.a. *Der Name* (Bergen), *Die Nacht singt ihre Lieder* (Stavanger), *Das Kind* (Budapest), *Der Sohn* (Oslo) und *Das Mädchen auf dem Sofa* (Bergen).



Winter handelt von einer Frau und einem Mann, die sich abwechselnd auf einer Parkbank und in einem Hotelzimmer treffen. Man kann vermuten, dass es sich um eine Prostituierte und einen Geschäftsmann handelt, obwohl es dazu nur wenige Angaben gibt. Ihr komplementäres Verhältnis äußert sich auch im Umgang miteinander, bei dem mal der eine, mal der andere die Oberhand hat. Jeder meint, in dem anderen etwas gefunden zu haben. Sie drängt sich ihm mit den Worten „Ich bin Deine Frau“ auf, und als er sie zu verlieren droht, versucht er sie mit „Du bist meine Frau“ zu halten.



Die gegenseitige Abhängigkeit und der Wunsch nach Nähe sind hier wie in anderen Stücken von Fosse deutlich zu spüren. Es herrscht nicht nur ein äußerlicher, sondern auch innerlicher Winter. Am Ende bleibt offen, ob sich die

Beiden füreinander erwärmen konnten. Es ist faszinierend zu sehen, wie die für Fosse so typischen ständigen Wiederholungen immer wieder neue Bedeutungen erlangen, indem sie unterschiedlich artikuliert werden. Da in dem



Stücktext jegliche Satzzeichen fehlen, bleibt die Interpretation Regisseur und Ensemble überlassen. In Bochum entstand ein recht intimes Kammerspiel für einen Mann und eine Frau auf der Suche nach Liebe.

Während der Bühnenraum der Bochumer Kammerspiele dunkel und offen ist, mit einer Schräge im Hintergrund, die später das Hotelzimmer mit dem Bett darstellen wird und hinter der es immer mal

wieder schneit, wurde die winterliche Atmosphäre am Torshovteatret in Oslo ganz anders gezeigt. Das Bühnenbild des litauischen Regisseurs Osk-

ras Korsunovas beschränkt sich auf vier Bänke, die ein Bett einrahmen, und einem alles bedeckenden weißen Laken.

Der Geschäftsmann begegnet dem Mädchen von der Straße, das ihn zunächst mit frechen Bemerkungen in Verlegenheit bringt. Schon bei den ersten Sätzen wird klar, dass dieser *Winter (Vinter)* anders wird.



Jede Produktion eines Fosse-

Stückes ist einzigartig, weil die jeweils Beteiligten auf unterschiedliche Art und Weise mit dem vorliegenden Material umgehen. Aber diese Aufführung in Oslo ist einzigartig, weil sie besser ist als die anderen. Ob es an dem osteuropäischen Regisseur liegt oder an der norwegischen Originalsprache, ist schwer zu sagen. Selten war

Fosse lockerer, amüsanter, natürlicher und zärtlicher als hier (s. auch schwedische Produktion von *Da kommt noch wer*).

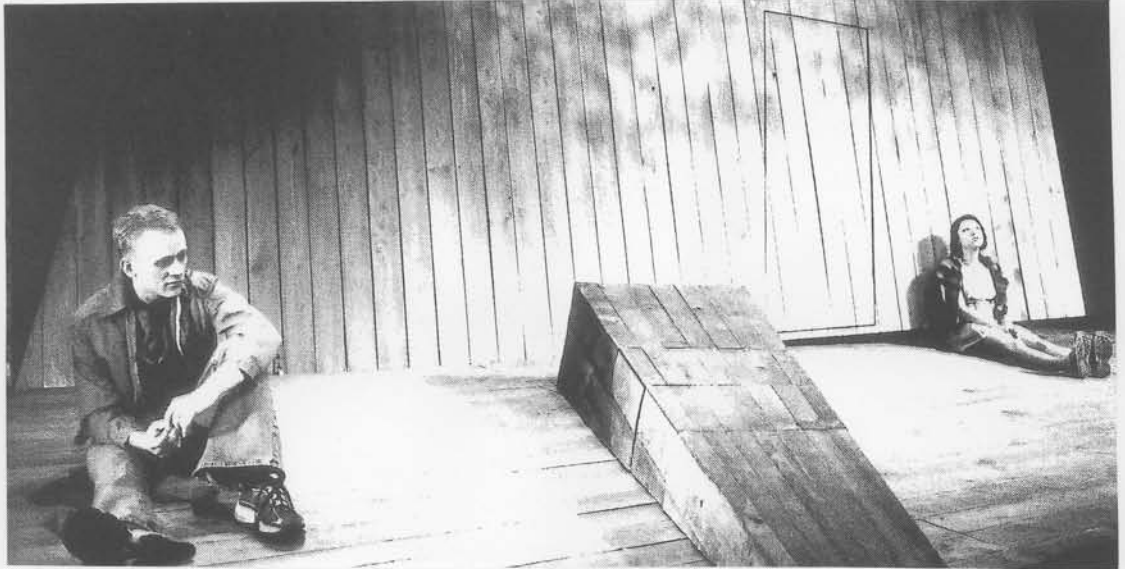
Bei Korsunovas keimt manchmal ein Hoffnungsschimmer auf, dass die Zufallsbekanntschaft von Dauer sein könnte, bevor man schließlich einsehen



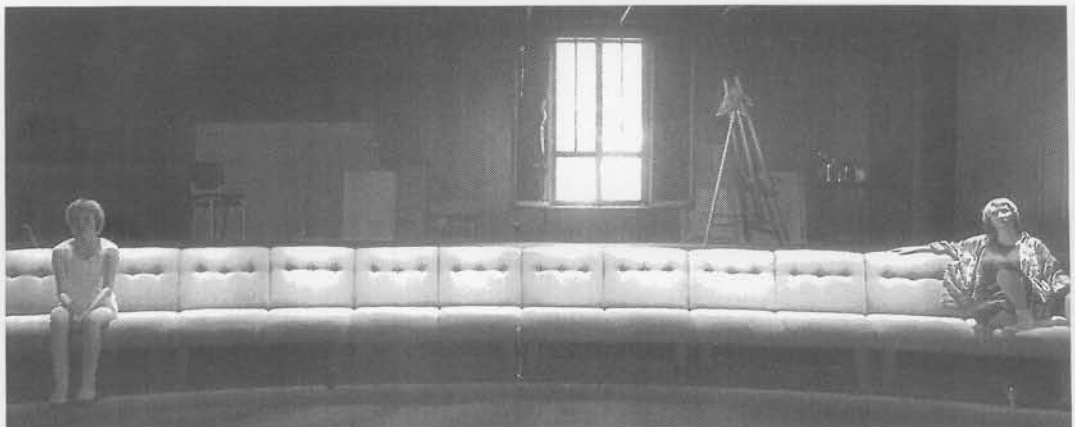
muss, dass die Beziehung eher winterlich als frühlingshaft war. Das Duo Ågot Sendstad und Øystein Røger spielt miteinander und mit Fosses Worten, als wäre es das Normalste der Welt. Angefangene Sätze, Pausen, Wiederholungen, die typischen Stilmittel des norwegischen Autors erscheinen sinnvoll, lebhaft - und völlig alltäglich. Obwohl der Text identisch ist, wirkt die Bochumer Variante von „Winter“ dagegen kalt und reserviert.

Eine Familie aus der Stadt fährt in *Schönes (Vakkert)* in den Ferien aufs Land und wird dort mit Problemen aus dem heimischen Alltag konfrontiert. In der Eintönigkeit von Fjorden und Bergen fühlt sich nur die Tochter wohl. Bühnenbildnerin Kari Gravklev hat am Det Norske Teatret in Oslo eine höl-

zerne Spielfläche (Boden, eine Wand, ein paar Kisten) geschaffen, die sich (unter Mithilfe der Schauspieler) schnell in ein Bootshaus, Sitzgelegenheiten, Leifs Hütte und das Haus der Großmutter verwandeln lassen. Für die meiste Unterhaltung im norwegischen Publikum sorgten die 'Klagen' der Frau (Hilde) über Berge und Fjorde, die in dem skandinavischen Königreich zur 'Grundausrüstung' gehören.



Die Handlung in *Das Mädchen auf dem Sofa* (*Jenta i sofaen*) springt zwischen Gegenwart und Szenen aus der Vergangenheit. Eine Malerin erinnert sich an ihre Kindheit und lässt verschiedene Ereignisse Revue passieren, um sich über ihr eigenes Leben und Konflikte klar zu werden. Bei der norwegischen Erstaufführung in Bergen (Den Nationale Scene) finden diese Erzählstränge auf zwei Spielebenen statt, einer ebenerdigen (Vergangenheit) und einer dahinterliegenden, etwas erhöhten Stufe (Gegenwart). Olav Myrtnvedt hat ein grünes Sofa auf die Bühne gestellt, das quer über die ganze Bühne reicht und somit auch die Trennung der Zeiten veranschaulicht.



Am Stockholmer Stadsteatern (*Flickan i soffan*) gibt es nur ein 'kleines' Sofa in normaler Größe. Das restliche Bühnenbild besteht aus transparenten Stellwänden, auf denen man einige Werke der malenden Protagonistin sieht. Hinter diesen Wänden harren die anderen Schauspieler für das Publikum sichtbar ihres Auftritts; nur das Mädchen und die Frau befinden sich ständig auf der Bühne (so auch in Bergen, wie es der Text vorsieht).



4. Das Schweigen

Knock: Das steht nicht in meiner Macht, in meiner Macht steht nur die ohnmächtige Unlust und die Liebe zum Schweigen!

Sam: Vom Schweigen wird keiner satt!

Knock: Ein starkes Schweigen kann Berge versetzen!¹⁴²

Man kann jemanden zum Schweigen bringen oder schweigen wie ein Grab, sich ausschweigen oder in Schweigen hüllen, man kann verschwiegen sein oder etwas verschweigen. Man kann Schweigegelder zahlen, um jemanden dazu zu bringen, etwas für sich zu behalten. Es gibt ein Stillschweigen, berechtigtes Schweigen und ein Schweigen, das als Zustimmung gewertet wird. Zudem scheint man sich einig zu sein, dass Schweigen Gold ist; so heißt es in Sprichwörtern und Liedern.

Überhaupt finden sich in Musik und Literatur unzählige Referenzen zum Schweigen bzw. der Pause. In der klassischen Musik existieren neben einem eigenen Pausenzeichen Angaben wie Atempause, Fermate, Kadenz, (generelle) Pause, Ruhe, Ruhepunkt oder -zeichen sowie viele andere französische und italienische Anweisungen, die Stille markieren.¹⁴³ Ein paar Stücke heißen sogar direkt ‘Mute’.

Einige Glaubensgemeinschaften sehen es als erstrebenswert an, die Sprache hinter sich zu lassen und still zu meditieren.¹⁴⁴ Schweigen hat einen festen Platz in der Religion, bei den Benediktinermönchen und bei dem Evangelisten Lukas liest man z.B.: „Wo diese schweigen, werden die Steine schreien.“¹⁴⁵

Literatur und Philosophie halten ebenfalls ‘schweigende’ Beispiele bereit. Das bekannteste Zitat in diesem Zusammenhang dürfte Hamlets “The rest is silence”¹⁴⁶ sein, obwohl auch „Große Seelen dulden still“¹⁴⁷ oder „Schweig stille, mein Herz“¹⁴⁸ geläufig sind. Heinrich Böll hat eine Satire über das Schweigen geschrieben mit dem Titel *Doktor Murkes gesammeltes Schwei-*

¹⁴² Falkner, S. 25

¹⁴³ Vgl. Scholes, Percy A.: The Oxford Companion to Music, 9th edition, London 1955

¹⁴⁴ Vgl. Steiner, George: Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman, New York 1970, S. 12

¹⁴⁵ Lukas 19, 40

¹⁴⁶ Shakespeare, William: Hamlet, Akt 5, Szene 2

¹⁴⁷ Schiller, Friedrich: Don Carlos, Akt 1, Szene 4; s. auch: „Brechen Sie dies rätselhafte Schweigen“ (Akt 1, Szene 1)

¹⁴⁸ Mörike, Eduard: Schön Rohtraut

gen, Poe, Kafka, Schnitzler und Elfriede Jelinek äußerten sich zu dem Thema,¹⁴⁹ und der Philosoph Zeno sagt: “The reason why we have two ears and only one mouth is that we may listen the more and talk the less.” Die Figuren in Ingmar Bergmans Film *Das Schweigen* scheinen Zenos Ratschlag zu folgen, denn die Dialoge machen nur ca. ein Fünftel des Films aus. Über dem Rest schwebt der *Sound of Silence*.¹⁵⁰

Es gibt nichts besseres, als mit jemandem zu schweigen.¹⁵¹

Viele Rezensionen zu den Stücken von Beckett und Fosse haben konstatiert, dass Schweigen typisch sei für Iren und Norweger. Weshalb sind die Stücke dann so erfolgreich außerhalb dieser Länder? Ist das irische und norwegische Schweigen identisch mit dem ungarischen oder portugiesischen? Die Momente des Schweigens beinhalten ebenso wie die Thematik der Dramen etwas Vertrautes, in dem man vielleicht sogar sich selber wiedererkennt. Doch wie schweigen die Figuren in den hier ausgewählten Dramen? Und warum? Ist es ein krankhaftes Schweigen? Ein schüchternes? Auf welche Arten kann geschwiegen werden? Wann muss man schweigen und wann sollte man es besser nicht?

¹⁴⁹ Weitere literarische Beispiele sind: Edgar Allan Poe *Silence. A Fable*, Franz Kafka *Das Schweigen der Sirenen*, Arthur Schnitzler *Die Toten schweigen*, Elfriede Jelinek *Das Schweigen* u.a. (Anm.d.Verf.)

¹⁵⁰ *Sound of silence* (Simon & Garfunkel), *Silence is golden* (The Tremoloes), *Silence is sexy* (Einstürzenden Neubauten) oder *Silence is easy* (Starsailor) u.a. (Anm.d.Verf.)

¹⁵¹ Bauersima, Igor: *norway.today*, Stückabdruck, Theater heute, Heft 1, Berlin 2001, S. 50

4.1 Formen des Schweigens

[...] but some things are better left unsaid, so I say nothing.

(Samuel Beckett *Texts for Nothing VI*)¹⁵²

There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. (John Cage)¹⁵³

Lässt man eine Suchmaschine im Internet nach dem Begriff ‘Schweigen’ suchen, erhält man Verweise auf Buchtitel, juristische Fragen, geistliche Themen, Links zu Selbsthilfegruppen z.B. für Vergewaltigungsopfer und unzählige Ergebnisse zu dem Film *Das Schweigen der Lämmer*.¹⁵⁴

Lexika sind differenzierter. Dort finden sich Stichworte wie schweigende Mehrheit und Schweigespirale, Schweigerose (die Rose galt in der Antike als Symbol der Verschwiegenheit), Schweigezone (das Gebiet, in dem eine Detonation nicht zu hören ist) oder „Türme des Schweigens (Dakhma)“, die von Parsen als Begräbnisstätte errichtet werden.¹⁵⁵

Schweigen kann in einigen Situationen und Berufen obligatorisch sein. In Medizin, öffentlichem Dienst und Teilen der Wirtschaft gilt Schweigepflicht, die zur Geheimhaltung von Berufs- und Amtsgeheimnissen anhält. Doch Schweigen tritt nicht nur als Kommunikationsmittel, sondern auch als Symptom verschiedener Krankheiten auf, wenn das Sprachzentrum im Gehirn beschädigt wurde. Da diese Arbeit auf Theatertexten basiert, ist es naheliegend, sich mit dem Pausieren und Schweigen auf der Bühne zu beschäftigen und einen Blick auf die theatrale Kommunikation zu werfen. Daher wird im Folgenden besonders auf das Schweigen im Bereich der Medizin, der Linguistik und des Theaters eingegangen. Diese drei Gebiete sind am ergiebigsten und interessantesten für die vorliegende Fragestellung. In den nachfolgenden Teilen dieses Kapitels werden die Resultate dann auf

¹⁵² Beckett, Samuel: *Texts for Nothing VI*, in: ders.: *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York 1995, S. 123

¹⁵³ Cage, John: *Silence. Lectures and Writings*, London 1978, S. 191

¹⁵⁴ Diese Informationen beziehen sich auf die Resultate der Suchmaschine Google (Anm.d.Verf.).

¹⁵⁵

<http://www20.wissen.de/xt/default.do?PAGESIZE=5&CURRENTPAGE=1&MENUID=40%2C156%2C538&query=Schweigen>

Waiting for Godot, Endgame, Da kommt noch wer und *Der Name* übertragen, um zu sehen, wie bei Beckett und Fosse geschwiegen wird.

4.1.1 Medizin

... divine apathia divine athambia divine aphasia ...¹⁵⁶

Menschliche Sprache wird vom Gehirn aus gesteuert. Genauer gesagt, befindet sich in der linken Hälfte der Großhirnrinde das Sprechzentrum. Kommt es im Erwachsenenalter durch eine schwere Verletzung zu einer Schädigung dieser Hemisphäre, kann man eine Aphasie erleiden. Dann sind die Hirnregionen beeinträchtigt, die für Sprachproduktion und -rezeption verantwortlich sind. Aphasiker verlieren Teile ihrer Sprache.

Das griechische Wort ‘aphasia’ bedeutet ‘nicht sprechen’,¹⁵⁷ also Sprachlosigkeit. Aphasie ist eine Sprach- und Kommunikationsstörung und wird „Erkrankung der Grammatik“¹⁵⁸ genannt. Die Betroffenen können „nicht mehr oder nur fehlerhaft sprechen, verstehen, lesen und schreiben.“¹⁵⁹ Zu den verschiedenen Formen der Aphasie zählt u.a. die Broca-Aphasie, bei der man nur „sehr wenig und sehr stockend“¹⁶⁰ und „mit vielen Pausen“¹⁶¹ sprechen kann. Der Wortschatz ist bei dieser „nicht-flüssigen Aphasie“¹⁶² eingeschränkt und die Sprachproduktion wird reduziert,¹⁶³ weshalb man auch von „Telegrammstil oder Agrammatismus“ redet. Die Broca-Aphasie ist eine motorische bzw. expressive Aphasie, die geprägt ist von der Unfähigkeit zu sprechen.¹⁶⁴ Es handelt sich um eine Wort- oder Lautstummheit.¹⁶⁵

Wernicke-Aphasiker hingegen sprechen „schnell und viel“ und sind in ihrem Redefluss oft kaum zu stoppen, was man als „Logorrhoe“ bezeichnet.

¹⁵⁶ Beckett: *Godot*, S. 36

¹⁵⁷ Aus dem Griechischen “a” (nicht) und “phanai” (sprechen).

<http://www20.wissen.de/xt/default.do?/MENUAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=aphasia>

¹⁵⁸ <http://www.ims.uni-stuttgart.de/phonetik/joerg/sgtutorial/aphasien.html>

¹⁵⁹ <http://www.vacanostra.ch/Links/Aphasie/aphasie.html>

¹⁶⁰ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶¹ <http://www.uni-duesseldorf.de/AWMF/II/phon-002.htm>

¹⁶² <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶³ <http://www.uni-duesseldorf.de/AWMF/II/phon-002.htm>

¹⁶⁴ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶⁵ <http://www.linse.uni-essen.de/esel/erstem/ss01/jakobson.htm>

Dabei werden häufig „Sprachmüll“ oder Neologismen produziert.¹⁶⁶ Die Wernicke-Aphasie ist somit eine „flüssige Aphasie“.¹⁶⁷ Doch das Sprachverständnis wird begrenzt, so dass diese Art der Störung auch sensorische oder rezeptive Aphasie heißt.¹⁶⁸ Die Erkrankten sind unfähig, Gesprochenes zu verstehen; sie sind wort- bzw. lauttaub.¹⁶⁹

Ein weiteres Syndrom ist die „transkortikale Aphasie“, deren Patienten dazu neigen, „Gehörtes einfach nachzusprechen.“ In schweren Fällen wiederholen sie alles Gehörte; dann spricht man von „Echolalie“.¹⁷⁰ Wegen Wortfindungsstörungen verwenden „amnestische Aphasiker“ häufig Floskeln, um die langen Gesprächspausen zu füllen, während sie nach den richtigen Wörtern suchen.¹⁷¹

Wie die Aphasie ist auch der Mutismus eine Krankheit, die Schweigen mit sich bringt. Mutismus bedeutet Stummheit (lateinisch „mutitas“¹⁷²). Jedoch liegt hier im Gegensatz zu der Aphasie kein organischer Defekt vor. Es handelt sich vielmehr um Menschen, die schweigen, obwohl sie theoretisch in der Lage wären zu reden. Sie leiden an einer Kommunikations- und Angststörung und weigern sich zu sprechen.

Jeder Mensch besitzt einen „angeborenen Trieb, sich verbalsprachlich mit seiner Umwelt auseinander zu setzen.“ Einige Kinder, Jugendliche oder Erwachsene wissen mit diesem Trieb nichts mehr anzufangen oder verspüren ihn nur noch teilweise bzw. gar nicht mehr trotz vollzogenem Spracherwerb und intaktem Sprach- und Hörvermögen. Die Betroffenen schweigen, und es werden psychologische und physiologische Faktoren als Ursache vermutet.

Laut Professor Boris Hartmann gibt es ein elektives (oder selektives) und ein totales Schweigen. Der totale Mutismus besteht aus einer vollständigen Angst vor der Lautsprache. Die Kranken sprechen zu niemanden. Der elektive Mutismus bezieht sich auf eine Hemmung gegenüber bestimmten Per-

¹⁶⁶ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶⁷ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶⁸ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁶⁹ <http://www.linse.uni-essen.de/esel/erstem/ss01/jakobson.htm>

¹⁷⁰ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁷¹ <http://www.ims.uni-stuttgart.de/phonetik/joerg/sgtutorial/amnestische.html>

¹⁷²

sonen. Eine medizinische Definition besagt, dass diese Störung „durch eine deutliche, emotional bedingte Selektivität des Sprechens charakterisiert“ und meist „mit deutlichen Persönlichkeitsbesonderheiten, wie Sozialangst, Rückzug, Empfindsamkeit oder Widerstand verbunden“ ist.

Die *World Health Organisation* (WHO) hat den Mutismus als „Störung sozialer Funktionen“ klassifiziert. Bei Mutisten handelt es sich sehr häufig um introvertierte, sozial zurückgezogene und kommunikativ gehemmte Personen. Ihr Schweigen ist keineswegs willentlich bedingt, sondern resultiert aus einer für „Verhaltensstörungen typischen Eigendynamik“. Mutismus ist ein Unvermögen zu sprechen und kein bewusstes Schweigen.¹⁷³

Ein Mann, der sich eindringlich mit Sprache beschäftigt hat, ist Friedrich Kainz. Er hat fünf Bände zu der *Psychologie der Sprache* veröffentlicht. Im zweiten Band, der die *Vergleichend-genetische Sprachpsychologie* behandelt, befasst auch er sich mit Erkrankungen wie Aphasie, Mutismus, Logorrhoe, Echolalie sowie mit Koprolalie, dem „zwangsmäßige[n] Aussprechen unflätiger oder gotteslästerlicher Worte“,¹⁷⁴ und der Palilalie, die mit der „mehrfache[n] Wiederholung von Worten, Satzteilen und Sätzen“¹⁷⁵ eine Art zwanghafte Steigerung der Echolalie darstellt (S. 265-358). Kainz weist darauf hin, dass diese Störungen genauso gut bei gesunden Menschen auftreten können, wenn diese unkonzentriert, abgespannt, nervös oder sehr verlegen sind.¹⁷⁶ Jeder kennt das „tip-of-the-tongue-Phänomen“¹⁷⁷, wenn einem das Wort auf der Zunge liegt. Bei Aphasikern kann dies als Wortfindungsstörung ausgelegt werden.

Kainz behandelt auch den „schizophrenen Sprachautismus“ und erklärt, dass die Betroffenen zunächst den Kontakt zu und die Reaktion auf Mitmenschen einschränken oder sogar völlig aufgeben. „Die Antworten der Schizophrenen haben oft gar keine Beziehung mehr zur Frage“, sagt Kainz. Die Kranken antworten, was ihnen gerade einfällt.¹⁷⁸

¹⁷³ Alle Informationen über Mutismus wurden der Seite <http://www.mutismus.de> entnommen.

¹⁷⁴ Kainz, Friedrich: *Psychologie der Sprache*, Bd. 2: *Vergleichend-genetische Sprachpsychologie*, Stuttgart 1943, S. 349

¹⁷⁵ Ebd., S. 358

¹⁷⁶ Ebd., S. 359

¹⁷⁷ <http://www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html>

¹⁷⁸ Kainz: *Vergleichend-genetisch*, S. 334

Ein weiteres Phänomen ist die „Ideenflucht“, die eine Verbindung zur „Redesucht“ bzw. Logorrhoe hat. Ideenflüchtige verlieren ständig den Faden und reihen ohne jeglichen Zusammenhang Worte und Sätze aneinander, so dass im wahrsten Sinne ein Wort das andere ergibt.¹⁷⁹

Kainz verweist zudem auf die „zögernde, gedrückte, ängstliche Sprache der depressiven und Gemütskranken, die meist recht wortkarg und still sind.“ Depressive Menschen sind in ihrem Tempo stark verlangsamt und in ihrer Tatkraft gehemmt, was auch den sprachlichen Impuls betrifft.¹⁸⁰ Schweigen kann daher auch ein Syndrom (u.a.) schwerer Depressionen sein.¹⁸¹

Da sich auch die Idiotie auf die Sprache auswirkt, finden sich Ausführungen über „drei Stufen der Idiotie“ in dem Band von Kainz. Die einzelnen Stufen sind nach verschiedenen Fähigkeitsgraden der Sprachnutzung unterteilt: Auf der ersten Stufe kann der Betroffene nur „einzelne Worte und kurze Phrasen“ verwenden, Stufe zwei beschränkt sich auf die Äußerung einsilbriger Worte und Schreie und in der dritten Stufe hat man die „volle Unfähigkeit zu artikulierten Sprachäußerungen“ erlangt.¹⁸² Die schwersten Fälle der Idiotie haben also Sprachlosigkeit zur Folge, die von Fachleuten „idiotische Stummheit“ genannt wird. Die Ursache dafür ist keine äußere Verletzung, sondern ein „zentraler Mangel“, eine „geistige Störung“. „[E]s fehlen die geistigen Voraussetzungen der Sprache“, wie es bei Kainz heißt.¹⁸³ Apathische Idioten haben, wie ihr Name schon sagt, keinen Anteil an ihrer Umwelt. Weil sie weder Kontakt aufnehmen noch andere Menschen beachten, ist kein Bedürfnis nach Ausdruck und Kommunikation vorhanden.¹⁸⁴

Zwischenmenschlicher Kontakt ist ohne ein Gespräch fast unmöglich. Nachdenklich stimmt in diesem Zusammenhang die Aussage von Kainz, dass der Mensch nicht rede, „um seinen Gefühlen Luft zu machen oder seine Anschauungen loszuwerden, sondern um einen Widerhall bei seinesgleichen zu erwecken und deren Reaktionen und Handlungen zu beeinflus-

¹⁷⁹ Kainz: Vergleichend-genetisch, S. 343

¹⁸⁰ Ebd., S. 346

¹⁸¹ Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache, Bd. 3: Physiologische Psychologie der Sprechvorgänge, Stuttgart 1954 S. 529

¹⁸² Kainz: Vergleichend-genetisch, S. 388

¹⁸³ Ebd., S. 391

¹⁸⁴ Ebd., S. 391

sen.“¹⁸⁵ Man führt demnach anscheinend in erster Linie nur Gespräche um des Gespräch willens und nicht, um Gedanken auszutauschen. Falls man sich doch für sein Gegenüber interessieren sollte, kann man sich ‘anders’ unterhalten. Steht man dem Gesprächspartner nahe, sind Wortwahl, Wortfolge und korrekte Grammatik zweitrangig; man versteht sich trotzdem. Das setzt voraus, dass sich die Sprechenden kennen sowie gleichgestellt, sozial und bildungsmäßig ebenbürtig sind.¹⁸⁶ Sonst schlägt die Kommunikation fehl.

4.1.2 Linguistik

Spricht man von Linguistik, also der Wissenschaft von der (menschlichen) Sprache, denkt man an Kommunikation. Denn Sprache ist eine Kommunikationsform, und die Linguistik befasst sich mit ihr als Verständigungsmittel und Zeichensystem. Ferner beinhaltet Linguistik z.B. Sprachlaute (Phonologie, Phonetik) und grammatikalische Strukturen (Morphologie, Syntax). Da Theaterstücke jedoch von Dialogen angetrieben werden, soll es hier nur um die Kommunikation gehen. Ehe über das Schweigen geredet werden kann, muss die sprachliche bzw. linguistische Problematik geklärt werden. Kennt man die Ursache, lässt sich leichter von den Symptomen sprechen.

Kommunikation kann aus einer Lautsprache, der Gebärdensprache, Schriftsprache oder der Körpersprache¹⁸⁷ bestehen und sowohl bewusst (sprachliche Äußerungen, Zeichen), als auch unbewusst (Verhalten) erfolgen. Indem man kommuniziert, verwendet man Zeichen. Alle Sprachen basieren auf Zeichensystemen, die der Verständigung dienen.¹⁸⁸ Daher spielt die Semiotik, die Lehre der sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen und ihrer Verwendung eine beachtliche Rolle, wenn es um Kommunikation geht.

Die Sprachwissenschaftler Charles W. Morris und Charles S. Peirce haben die moderne Semiotik in drei Bereiche aufgeteilt: Semantik (Verhältnis der

¹⁸⁵ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 499

¹⁸⁶ Ebd., S. 507f.

¹⁸⁷ In Kapitel „4.1.3 Theater“ wird zwischen Körpersprache und Körperkommunikation unterschieden. An dieser Stelle (4.1.2 Linguistik) sind mit Körpersprache die körperlichen Regungen und das Verhalten einer Person gemeint. (Anm.d.Verf.)

¹⁸⁸ Zur Sprache zählen auch Einzel- bzw. Fremdsprachen, Fachsprachen (z.B. Amtsdeutsch, Rechtssprache) usw. (Anm.d.Verf.).

Zeichen zur Bedeutung), Pragmatik (Verhältnis der Zeichen zu Benutzern) und Syntaktik (Verhältnis der Zeichen zueinander).¹⁸⁹ Interessant ist besonders die Semantik, da etwa theatralische Ausdrucksformen wie Gestik, Mimik, Bühnenbild, Ausstattung, Licht oder Musik zu ihr gehören. Doch das Zeichen in Form eines gesagten oder ungesagten Wortes steht in diesem Kapitel im Mittelpunkt.

Zeichen oder Wörter aneinander zu reihen bzw. eine Sprache zu benutzen, heißt eine Bedeutung erzeugen. Aber die Bedeutung liegt nicht in der Sprache selber, sondern in Worten und Sätzen, die erst in einem kommunikativen Zusammenhang Sinn machen.¹⁹⁰ Der Linguist John R. Searle hat drei grundlegende Bedingungen aufgestellt, die erfüllt werden müssen, um eine intakte Sprechhandlung zu vollziehen:

1. *Preparatory conditions:*

the speaker must be authorized to perform the act [...]

2. *Sincerity conditions:*

the speaker must mean what he says, believe it to be true etc. [...]

3. *Essential conditions:*

he is obliged by a promise to undertake the action indicated [...]¹⁹¹

Hinzukommt, dass die Art, wie man etwas formuliert, ein Resultat ist von Forderungen, Erwartungen und Konventionen, die mit verschiedenen Beziehungen und Tätigkeiten in der Gesellschaft verbunden sind.¹⁹² Soziale (Rollen-)Muster und Prozesse schaffen Möglichkeiten und Grenzen für den Sprachgebrauch.¹⁹³ Man kann nicht immer das sagen, was man will.

Die Unterhaltung von Angesicht zu Angesicht nimmt eine besondere Position ein unter den Formen der Kommunikation. Denn erst durch das Reden

¹⁸⁹

<http://www.wissen.de/xt/default.do?MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=Semiotik>

¹⁹⁰ Vgl. Svennevig, Jan: Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse, Oslo 2001, S. 11

¹⁹¹ Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, 2nd edition, London 2002, S. 147f. Keir Elam, der dies zitiert, fügt dem hinzu "It is evident that much of the drama is structured precisely on the *abuse* of these conditions" (S. 148).

¹⁹² Vgl. Svennevig, S. 12

¹⁹³ Vgl. Svennevig, S. 12

mit Familienmitgliedern erlernt man seine Muttersprache.¹⁹⁴ Dazu sind weder eine besondere Technik noch Erfahrung nötig. Alle können sich unterhalten.

Mit der Zeit eignet man sich eine grammatikalische und eine kommunikative Kompetenz an.¹⁹⁵ Sie helfen einer Person, die sprachlichen Ausdrucksmittel für die jeweilige Situation auszuwählen und den Inhalt einer Aussage klar zu formulieren. Während die grammatikalischen Fähigkeiten schnell durchschaut sind, wird die kommunikative Kompetenz das ganze Leben lang weiter entwickelt. Dieser Begriff, der von dem Anthropologen Dell Hymes in den 60er Jahren lanciert wurde,¹⁹⁶ bezieht sich auf die diversen Rollen in privater und öffentlicher Umgebung, z.B. während der Ausbildung, am Arbeitsplatz, in der Freizeit.¹⁹⁷ Die wichtigste Erkenntnis im Bezug auf Sprache ist demnach zu wissen, wie Sprache in unterschiedlichen Situationen verwendet wird.¹⁹⁸

Kommunikation dient der Mitteilung einer Information und besteht aus zwei Vorgängen. Eine intentionale Botschaft wird weitergeleitet. Dabei geht es nicht um die Worte oder die Äußerung an sich, die diese Botschaft transportieren, sondern um den Inhalt, der vielleicht etwas anderes besagt als die sprachlichen Zeichen.¹⁹⁹ Es liegt an dem Gesprächspartner, die Aussage zu entschlüsseln und zu verstehen. Die Absicht des Sprechers und das Verständnis des Zuhörers stellen den einen Prozess dar. Neben dieser mentalen Seite der Kommunikation gibt es eine soziale, die sich im Zusammenspiel der Teilnehmer zeigt. Sie müssen sich einander anpassen und aufeinander eingehen, um der Unterhaltung eine gemeinsame Bedeutung zu verleihen.²⁰⁰ Das ist natürlich ein sehr vereinfachendes und mustergültiges Bild von Kommunikation. Störende Faktoren sind etwa: Der Sprecher ist undeutlich, er drückt sich falsch aus, er hat nichts mitzuteilen, der Zuhörer ist nicht im Stande, die Botschaft zu entschlüsseln, er missversteht die Botschaft oder er will sie nicht verstehen. Im schlimmsten Fall wird keine Botschaft vermit-

¹⁹⁴ Vgl. Svennevig, S. 14

¹⁹⁵ Vgl. Svennevig, S. 15

¹⁹⁶ Svennevig, S. 18

¹⁹⁷ Vgl. Svennevig, S. 16

¹⁹⁸ Vgl. Svennevig, S. 18

¹⁹⁹ Vgl. Svennevig, S. 46

²⁰⁰ Vgl. Svennevig, S. 47

telt, so dass es gar nicht erst zu einer Kommunikation kommt. Außerdem muss zunächst eine Gesprächsbereitschaft, eine Motivation vorhanden sein, um überhaupt miteinander kommunizieren zu können.

Pfisters Auslegungen basieren zwar auf der dramatischen Kommunikation, stoßen aber auf dasselbe Problem. In einem idealen Dialog können sich zwei (oder mehrere) Figuren problemlos unterhalten. Sie stehen „zueinander in einem Verhältnis der Polarität und Spannung“, nehmen „in ihren Repliken ständig aufeinander Bezug“ und können sich „aufgrund prinzipieller Gleichberechtigung [...] jederzeit unterbrechen.“²⁰¹ Die Anzahl der gewechselten Sätze ist ausgewogen. Nimmt der Gesprächsanteil eines Redners überhand, erhält der Dialog eine „Monologhaftigkeit.“²⁰² Die Dialogpartner beginnen zu monologisieren, weil sie ‘keinen Draht zueinander’ haben (oder einen sehr lädierten), weil sie „physisch und psychisch kommunikationsunfähig oder -unwillig“²⁰³ sind, weil sie Botschaften auf unterschiedliche Art und Weise mitteilen (z.B. optisch/akustisch, verbal/nonverbal), was zu Verständnislosigkeit und Missverständnissen führt, oder weil schlichtweg der „Minimalkonsens“ fehlt, der Pfister zufolge die „Voraussetzung jeder funktionierenden Kommunikation“²⁰⁴ darstellt. Das ist im Theater nicht viel anders als im alltäglichen Leben.

Searle unterscheidet fünf Arten von kommunikativen Funktionen eines Sprechakts (Illokutionen):

1. *Representatives*, committing the speaker to the truth of the proposition asserted [...]
2. *Directives*, attempts to get the listener to do something, whether to perform a deed, to give the speaker something, or simply to provide information (thus commands, requests, challenges, advice, questions, etc.) [...]
3. *Commissives*, committing the speaker to a future course of action (thus promises, vows, contracts, undertakings, etc.) [...]
4. *Expressives*, conventional acts such as thanking, greeting, congratulating, whose sincerity conditions include a particular psychological state [...]

²⁰¹ Pfister, Manfred: Das Drama, 9. Auflage, München 1997, S. 182

²⁰² Ebd., S. 182

²⁰³ Ebd., S. 183

²⁰⁴ Ebd., S. 183

5. *Declarations*, those acts which, if performed ‘happily’, actually bring about the state of affairs proposed, e.g. designating someone a candidate, declaring war, marrying a couple. [...] ²⁰⁵

Die Wechselwirkung zwischen Sprecher und Zuhörer ist abhängig von einem gegenseitigen Interesse sowie dem Kontext der Unterredung. Damit ist nicht nur die Gesprächssituation gemeint, sondern auch der Raum, in dem sie stattfindet, das Verhältnis der beteiligten Personen zueinander, der individuelle Zustand und der Umgang mit dem Gegenüber. Kontext ist sowohl die Folge einer Unterhaltung, als auch deren Voraussetzung. Durch Erfahrungen und Hintergrundwissen entstehen gewisse Erwartungen, so dass man nie vorbehaltlos mit jemandem redet. ²⁰⁶

Zusammenfassend kann man Searle zitieren, der sagt, ein Sprechakt umfasse “agents (speakers), patients (listeners), intention (illocutionary), purposes (perlocutionary) - and so intention-success and purpose-success [...] - together with an act-type, a modality (they can be oral, written or even, on occasion, gestural) and a setting (the communicative situation).” ²⁰⁷

Zum redenden Sprechen gehören als Möglichkeiten *Hören* und *Schweigen*. ²⁰⁸

Schweigen ist ein wichtiger Teil der Sprache bzw. der Kommunikation. Professor Albert Mehrabian hat herausgefunden, dass die Glaubhaftigkeit und der Wert sprachlicher Äußerungen nur zu 7 % von Worten abhängen, während 93 % durch nicht-sprachliches Verhalten vermittelt werden. ²⁰⁹ Da laut Sprachwissenschaftler Paul Watzlawick jegliches Verhalten Mitteilungscharakter hat und man sich nicht *nicht* verhalten kann, kommuniziert man die ganze Zeit. ²¹⁰ Denn auch Nichtbeachtung und Schweigen sind schließlich

²⁰⁵ Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2nd edition, London 2002, S. 151f.

²⁰⁶ Vgl. Svennevig: *Språklig samhandling*, S.94, 96

²⁰⁷ Elam, S. 153

²⁰⁸ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 8., unveränderte Auflage, Tübingen 1957, S. 161

²⁰⁹ 38 % hängen zudem vom Tonfall ab und 55 % von der Körpersprache. Jensen, Keld: *Effektiv kommunikasjon. Oppnå troverdighet og gjennomslagskraft*, Oslo 2003, S. 24; sowie: French, Astrid: *Kommunikasjon mellom mennesker. Slik oppnår du vellykket kommunikasjon*, Trondheim 1997, S. 16

²¹⁰ Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 9., unveränderte Auflage, Bern 1990, S. 51

Verhaltensweisen, und Schweigen somit ein „sprachlose Sprachhandlung.“²¹¹

Ob man redet oder schweigt, man beeinflusst andere und provoziert gewissermaßen eine Reaktion und somit eine Kommunikation. Doch es scheint nicht so einfach zu sein ein Gespräch zu führen, wenn man all die Bücher sieht, die ihren Lesern Tipps geben zu einer besseren oder erfolgreichen Unterhaltung. Erstaunlich ist, dass das Schweigen in diesen Ratgebern nicht als fehlgeschlagene Kommunikation gedeutet, sondern mitunter empfohlen wird. Schweigen beschreibt einen „natürlichen Rastplatz entlang der Hauptstraße des Redestroms“. Kurze Pausen sind ein natürlicher Teil von guten Gesprächen. Man sollte sich mit dem Schweigen abwechseln und gerne auch zusammen schweigen, liest man bei Kjell Aas.²¹²

Außerhalb einer Unterhaltung gibt es kein Schweigen, sondern nur ein Nicht-Reden oder womöglich schlichtweg Stummsein.²¹³ Doch nicht jeder kann schweigen. Schweigen ist nämlich schwieriger als sprechen. Es kann als Zeichen „kritischer Zurückhaltung, Tiefe und Weisheit“²¹⁴ gelten, während zum Schweigen unfähige Menschen dem „höchst widerliche[n] Gegenstück“,²¹⁵ dem Geschwätz, verfallen können und als oberflächlich oder sogar dumm eingestuft werden. Ein Thema ‘tot zu reden’ hinterlässt demnach nicht unbedingt einen intelligenten Eindruck. Auch Heidegger findet, dass jemand eine Sache durch Schweigen „eigentlicher ‘zu verstehen geben’ kann“²¹⁶ als durch einen weitschweifigen Vortrag. Das Zerreden eines Themas bedeutet nicht, dass es für den Zuhörer klarer wird.

Das Verpassen des richtigen Schweige-Augenblicks ist einer der übelsten Gesprächsfehler.²¹⁷

Auch wenn Reden und Schweigen „eng miteinander verbunden“²¹⁸ sind, ist der „Erwerb des Schweigens schwerer als der Erwerb der Sprache.“²¹⁹ Wie

²¹¹ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 523

²¹² Aas, Kjell: Tale er sølv – å tie er tull, Oslo 1996, S. 56

²¹³ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 523f.

²¹⁴ Ebd., S. 525

²¹⁵ Ebd., S. 526

²¹⁶ Heidegger: Sein und Zeit, S. 164

²¹⁷ <http://www.rhetorik.ch/Schweigen/Schweigen.html>

²¹⁸ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 527

das Sprichwort ‘Reden ist Silber, Schweigen ist Gold’ sagt, scheint Schweigen die wertvollere der beiden Tätigkeiten zu sein. Jedoch ist Schweigen nur „wertvoll am rechten Ort, zur rechten Zeit und Gelegenheit, in der richtigen Weise und im entsprechenden Ausmaß.“²²⁰ Schweigen ist „eine der ambivalentesten Handlungen, die es gibt.“²²¹ Denn es kann sowohl positiv als auch negativ sein, zustimmend, ablehnend, gütig, aggressiv, zurückhaltend oder verstockt.²²² Die beiden lateinischen Sprichwörter „Cum tacent, clamant“²²³ (Indem sie schweigen, klagen sie an) sowie „Qui tacet, consentire videtur“²²⁴ (Wer schweigt, scheint zuzustimmen) zeigen unterschiedliche Bedeutungen des Schweigens. Protest und Einverständnis sind nur zwei von vielen Möglichkeiten, die „Leerstelle in einem Gespräch“²²⁵ zu deuten. Schweigen kann häufig mehr ausdrücken als eine Rede und auf der anderen Seite eine völlig nichtssagende Wirkung haben.²²⁶ Es kann als „wirksame Waffe“ verwendet werden oder ein „Zeichen der Schwäche“²²⁷ sein. Wenn etwa eine ältere Generation einer jüngeren mit Schweigen begegnet oder sie durch Strenge oder Nichtbeachtung zum Schweigen bringt, werden die jungen Leute früher oder später gegen diese Haltung rebellieren, weil sie sich nicht ernst genommen und übergangen fühlen. Die Weigerung, sich das Schweigen ‘aufzwingen’ zu lassen, wird zum Konflikt führen.²²⁸ Neben einem aktiven, aggressiven Schweigen findet man „ein wehrloses, dulden- des und leidendes.“²²⁹ Schweigen ist in einigen Situationen nützlich und weise, obwohl es auch schädlich oder verbrecherisch sein kann und dann nur von „geistiger Leere und Hohlheit zeugt.“²³⁰ Dieses Schweigen der Leere und des Mangels steht dem Schweigen des Überflusses gegenüber. Menschen, die aus Überfluss schweigen, sind beherrscht und gehalten und besitzen eine kraftvolle Persönlichkeit, während das „leere[...] Stummsein schon

²¹⁹ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 527

²²⁰ Ebd., S. 526

²²¹ Ebd., S. 526

²²² Vgl. Kainz: Physiologische Psychologie, S. 526

²²³ Büchmann, Georg: Geflügelte Worte, Neue Ausgabe, München 1959, S. 72

²²⁴ Büchmann, S. 98

²²⁵ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 522

²²⁶ Vgl. Kainz: Physiologische Psychologie, S. 528

²²⁷ beide Zitate: Kainz: Physiologische Psychologie, S. 528

²²⁸ Vgl. Kurzon, Dennis: Discourse of silence, Amsterdam 1998, S. 129

²²⁹ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 528

²³⁰ Ebd., S. 526

von Tacitus als Merkmal des Sklaven gewertet²³¹ wurde, sagt Kainz. Manchmal schweigt jemand, weil ihm nichts einfällt, was er sagen könnte, weil er nicht die richtigen Worte für seinen Gedanken findet oder weil er seine Äußerung für sich behalten möchte, da ihm das ratsamer erscheint.²³²

Schweigen wird, sobald es das erwartete Maß um noch so wenig überdauert, auf irgendeine Weise verhängnisvoll.²³³

Es kann aber auch zu viel des Guten sein. Wird der „richtige[...] Mittelweg[...]“ verfehlt, indem schlichtweg über die Maße geschwiegen wird, sogar dort, wo man hätte reden müssen, nähert sich der Sprecher bzw. ‘Schweiger’ dem Krankhaften. Kainz bezeichnet diesen Zustand mit der rhetorischen Figur für Übertreibung, Hyperbole. Ihr Gegenstück ist die Elipsis, was im Griechischen ‘Mangel’ heißt; dann schweigt man zu wenig oder gar nicht. Keine der Formen ist jedoch eine „angemessene Haltungsform des Schweigens.“²³⁴ Als weitere Figur der Rhetorik nennt Kainz die Aposiopese. Er beschreibt dieses Redemittel mit „Verschweigen als rhetorische[r] Kunstform“ und hebt die „wirkungsvollen Pausen“ in Reden als „Kraft- und Wirkungsfelder hohen Ranges“²³⁵ hervor. Es ist richtig, dass Pausen in Ansprachen und Vorträgen wichtig sind. Ein erfahrener Redner hat „Mut zur Pause,“²³⁶ um dem Zuhörer die Möglichkeit zu geben das Gehörte zu verarbeiten. Daher existieren Vor- und Nachpausen: Eine Vorpause baut die Spannung auf, und die Nachpause zeigt das Ende eines Gedankens an und verschafft dem Hörer Zeit zum nachdenken.²³⁷

Aposiopese bedeutet allerdings auch ‘Verstummen’ und „bewusstes plötzliches Abbrechen der Rede oder eines begonnenen Satzes,“²³⁸ was eher negative Assoziationen weckt. Bricht der Sprecher mitten im Satz ab, kann das verschiedene Gründe haben. Er spricht absichtlich nicht weiter („aus arg- und hinterlistigen Erwägungen, aus Verlogenheit“), er ist nicht fähig weiter-

²³¹ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 527

²³² Vgl. Kainz: Physiologische Psychologie, S. 528

²³³ Kissler, Alexander: Die Pause mitten im Leben, Süddeutsche Zeitung, 17.04.2003

²³⁴ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 527f.

²³⁵ Ebd., S. 525

²³⁶ Ebd., S. 525

²³⁷ Vgl. Kainz: Physiologische Psychologie, S. 525

²³⁸ <http://www.xipolis.net/2f19b1bf3e4ff7ef6342a1a1db456ba2f/suche/trefferliste.php>

sprechen („aus Schüchternheit, aus Schonung“²³⁹), er hat bereits zu viel gesagt, er will sich nicht blamieren oder er hat den Faden verloren.

Schweigen ist Macht, wenn jemand sich auf sich selber zurückzieht und absichtlich sowie freiwillig auf das Reden verzichtet. Kainz bezeichnet dies als bewussten und gewollten Autismus und fügt hinzu: „Wer solcherart zu schweigen versteht, an den kommt man nicht heran, der ist unangreifbar.“²⁴⁰ Dann werden auch die anderen außersprachlichen Kontaktformen eingestellt, wie etwa Gesten oder Mimik. Man ist sich selber genug, was leicht variiert bereits von Ibsens *Peer Gynt* praktiziert wurde.

Möchte man einfach keinen Kontakt zu seinen Mitmenschen oder verzichtet man aus Gleichgültigkeit auf jegliche Kommunikation, obwohl die Fähigkeit zu sprechen intakt ist, handelt es sich um ein krankhaftes, d.h. ein pathologisches Schweigen.²⁴¹

Aber es finden sich auch geschlechtsspezifische Unterschiede beim Schweigen. Untersuchungen haben gezeigt, dass Männer Macht ausüben, indem sie mehr sprechen als Frauen. Das Schweigen der Frauen wird in diesem Zusammenhang als Machtlosigkeit gewertet. Gleichzeitig kommt man in anderen Experimenten zu dem Ergebnis, dass Männer Macht demonstrieren, die schweigen und sich weigern zu reden.²⁴²

Nur im echten Reden ist eigentliches Schweigen möglich. Um schweigen zu können, muss das Dasein etwas zu sagen haben, das heißt über eine eigentliche und reiche Erschlossenheit seiner selbst verfügen. (Martin Heidegger)²⁴³

Fest steht, dass Schweigen ein „Verzicht auf die Sprache“ ist, aber dennoch eine „sinnvolle Aktion“ darstellt mit „Ausdruckswert und sogar Aussagegehalt.“²⁴⁴ Neben all den oben aufgeführten positiven und negativen Formen des Schweigens, gibt es natürlich die Situation, dass unabsichtlich geschwiegen wird. Jemand schweigt einfach so, ohne etwas bestimmtes damit

²³⁹ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 525

²⁴⁰ Ebd., S. 528f.

²⁴¹ Ebd., S. 530

²⁴² Tannen, Deborah: Det er ikke det jeg sier! Når menn og kvinner snakker sammen, Oslo 1992, S. 169

²⁴³ Heidegger, S. 165

²⁴⁴ Kainz: Physiologische Psychologie, S. 523

zu meinen.²⁴⁵ Oder man schweigt, um auf sich aufmerksam zu machen.²⁴⁶ Der Regisseur Terje Mærli verwies auf eine Variation in Hamlets berühmtestem Satz; in einer Inszenierung wurde eine Pause gemacht, um eine neue Bedeutung zu finden. So sagte der Hamlet des Derek Jacobi: “To be or not [Pause] to be that is the question.”²⁴⁷

Um zu klären, warum und wann geschwiegen wird, kann man sich zusammenfassend und vereinfachend auf Jef Verschueren berufen, der acht Gründe für das Schweigen gefunden hat:

1. the speaker is temperamentally disinclined to talk,
2. the speaker is unable to decide what to say next,
3. the speaker is unable to speak because of amazement, grief, or other strong emotion,
4. the speaker does not have anything to say,
5. the speaker has forgotten what s/he is going to say,
6. the speaker is silent because others are talking,
7. the speaker is concealing something,
8. the speaker is indifferent.²⁴⁸

4.1.3 Theater

„Unser Sprechen ist unser Handeln.“²⁴⁹

Wie sein griechischer Name (‘theatron’) schon sagt, ist das Theater ein Schauplatz; ein Ort, an dem Schauspieler einem Publikum etwas vorspielen. Diese Darbietung beruht im klassischen Sinne auf einem dramatischen Text. Was sich bis jetzt sehr simpel und vielleicht sogar etwas dumm anhört, wirft zahlreiche Problemstellungen auf. Es geht längst nicht mehr nur um die drei aristotelischen Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit. Das Theater ist eine Ansammlung von Zeichen. Dort hat alles eine Bedeutung.

²⁴⁵ Kurzon, S. 18

²⁴⁶ Ebd., S. 19

²⁴⁷ Das Beispiel wurde von Terje Mærli verwendet während seines Vortrags (Fosse fra regissørstolen) auf der Konferenz *Skriptas lys- teatersalens mørke – en konferanse om Ibsen og Fosse* in Trondheim, am 30.05.2002.

²⁴⁸ S. Kurzon, S. 20

²⁴⁹ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, in: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Frankfurt am Main 1966, S. 31

„Hier wurde gespielt. Hier wurde Sinn gespielt. Hier wurde Unsinn mit Bedeutung gespielt. Die Spiele hier hatten einen Hintergrund und einen Untergrund. Sie waren doppelbödig. Sie waren nicht das, was sie waren. Sie waren nicht das, was sie schienen. Es war bei ihnen etwas dahinter. Die Dinge und Handlungen schienen zu sein, aber sie waren nicht. Sie schienen so zu sein, wie sie schienen, aber sie waren anders. Sie schienen nicht zu scheinen wie in einem reinen Spiel, sie schienen zu s e i n. Sie schienen Wirklichkeit zu sein. Die Spiele hier [...] waren Bedeutung. [...] Immer lauerte etwas zwischen Worten, Gesten und Requisiten und wollte Ihnen etwas bedeuten. Immer war etwas zweideutig und mehrdeutig. Immer ging etwas vor sich.“²⁵⁰

Drama bedeutet Handlung. Die auf der Bühne agierenden Personen, die ‘dramatis personae’, ahmen ein Geschehen nach. Sie sprechen miteinander, zueinander, übereinander, von sich selber usw. und treiben so die Handlung voran. Die Figurenrede bzw. der Dialog ist die Basis eines Dramas.

Doch das Gespräch auf einer Theaterbühne unterscheidet sich von dem in alltäglicher Umgebung. Denn eine dramatische Replik hat im Theater immer zwei Adressaten: den jeweiligen Schauspieler und das Publikum. Die Zuschauer sind die eigentlichen Adressaten, obwohl sie nur schweigend an der Unterhaltung teilhaben. Diese an Kunst interessierte Zuhörerschaft, die ‘vierte Wand’, bildet die Substanz eines jeden Theaters; ohne sie ist der Spielbetrieb unmöglich. Ein Schauplatz entsteht schließlich erst, wenn jemand (zu)schaut und somit den Sinn des Theaters erfüllt.

„Sie sind für uns lebenswichtig, weil Sie anwesend sind. Wir sprechen gerade um Ihrer Anwesenheit willen. Ohne Ihre Anwesenheit würden wir ins Leere sprechen.“²⁵¹

The actor’s work is never for an audience, yet always for one. The onlooker is a partner who must be forgotten and still constantly kept in mind: a gesture is statement, expression, communication and a private manifestation of loneliness – it is what Artaud calls a signal through the flames – yet this implies a sharing of experience, once contact is made.²⁵²

²⁵⁰ Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 37

²⁵¹ Ebd., S. 22

²⁵² Brook, Peter: The Empty Space, 2nd edition, London 1990, S. 57

Das Geschehen auf einer Theaterbühne ist zudem voller Zeichen. Diese werden bewusst verwendet und erlangen daher eine größere Bedeutung. Semiotik, die allgemeine Zeichentheorie von den sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen und ihrer Verwendung, macht einen wichtigen Teil der dramatischen Kommunikation aus. Der Schweizer Sprachforscher Ferdinand de Saussure, einer der bedeutendsten Vertreter der strukturellen Linguistik, machte auf die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck aufmerksam. Das Wort 'Baum' wird mental zwar mit dem Bild eines Baumes verbunden, aber das Wort selber hat nichts 'baumhaftes' an sich; es ist kein Baum, sondern ein Zeichen, das mit einer Bedeutung gefüllt wird.

Im Theater ist alles Zeichen. Alles ist von Belang: Bühnenbild, Requisiten, Kostüme, Licht, Musik, Körperkommunikation²⁵³ (z.B. Mimik, Gestik, Intonation, Zusammenspiel mit/Nähe zu anderen Schauspielern), Bewegungsabläufe, emotionale Regungen und vieles mehr.

„Das, was Sie sahen und hörten, sollte nicht nur das sein, was Sie sahen und hörten. Es sollte das sein, was Sie nicht sahen und nicht hörten. Alles war gemeint. Alles sagte aus.“²⁵⁴

Ferner besteht der Text aus sprachlichen Zeichen, aus Wörtern. Diese Wörter entwickeln im Zusammenspiel der Schauspieler eine Kraft, die sich nicht einstellt, wenn man das Stück alleine in den eigenen vier Wänden liest. Die Darsteller verhelfen dem Text zum Leben. Ihre Aufgabe ist es, ein Theaterstück zu präsentieren und aufzuführen. Sie sagen nicht ihre eigenen Sätze, sondern geben die Textzeilen eines Dramatikers wieder, die nicht unbedingt ihren persönlichen Ansichten entsprechen müssen.²⁵⁵

²⁵³ Das Wort 'Körperkommunikation' wird hier bewusst benutzt, da etwa Brauneck und Schneilin darauf aufmerksam machen, dass es sich bei einer Körpersprache um „vollständige nonverbale Zeichensysteme mit Grammatik (S. 751)“ handelt, wie man sie z.B. in der Gebärdensprache findet. Siehe: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 4., völlig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Hamburg 2001.

²⁵⁴ Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 37

²⁵⁵ Ein Teil der sprachwissenschaftlichen Forschung beschäftigt sich mit diesem Thema; siehe etwa: Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, 2nd edition, London 2002; Lotman, Yuri M.: Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor 1976; Pavis, Patrice: Problèmes de sémiologie théâtrale, Quebec 1976. Bei Elam finden sich Hinweise zu anderen Autoren, jedoch hauptsächlich aus den 60er und 70er Jahren. Die Semiotik des Theaters erhält laut Elam nicht allzu große Beachtung in der Linguistik (S. 2). Dies sei hier nur kurz erwähnt, da sich eine eingehende Untersuchung des Problems an dieser Stelle zu weit vom eigentli-

„Unsere Meinung braucht sich nicht mit der des Autors zu decken.“²⁵⁶

Ein dramatischer Text besteht aus Regieanweisungen, Dialogen, Monologen, Duologen, Polylogen²⁵⁷, Pausen und Körperkommunikation.

Regieanweisungen liefern den Ausgangspunkt für eine Szene. Sie sind ebenfalls ein nichtsprachlicher Bestandteil des Dramas und beinhalten Angaben zu Bühnenbild, Dekoration, Schauspielerverhalten und -aussehen. Da die Zuschauer diese Anweisungen nicht kennen, versuchen sie anhand der präsentierten Informationen einen Zusammenhang herzustellen.

Monolog und Dialog sind die üblichsten Kommunikationsformen im Theater. Der Dialog ist eine Wechselrede, die von zwei (Duolog) oder mehreren Personen (Polylog) geführt wird. Deren Rede und Gegenrede bestimmen die Handlung auf der Bühne und „mit jeder Replik“ kann sich „ein situationsveränderndes Handeln“²⁵⁸ vollziehen. Das Wort trägt die Handlung.

Ein Monolog verlangt keine Gegenrede, da er von einer Person allein gehalten wird. Der Sprecher nimmt von anderen eventuell Anwesenden keine Notiz und richtet seine Rede an die Zuschauer.

Und das Schweigen? Das Schweigen in der Schaubühne, hundert Minuten lang, ist ein anderes Wort für Glück. Das Theater – befreit vom Gewicht der Wörter und ihrer ewigen Drohung. Befreit von allen Lasten und Pflichten, Aufträgen. Nicht mehr genötigt zu frohen Botschaften oder kritischen Predigten. Das Theater, der alte, ächzende Kunstelefant, plötzlich auf federnden Füßen.²⁵⁹

Neben der Handlung, die sprechend vollzogen wird, gibt es „sprachlose Aktionen.“²⁶⁰ Das „stumme[...] Spiel“ umfasst z.B. „Umarmen, Erdolchen, Gesten des Drohens“²⁶¹ sowie all das, was in den Augenblicken geschieht, die mit *Pause*, *Stille* oder *Schweigen* überschrieben sind: Blicke, Bewegun-

chen Schwerpunkt, der Kommunikation im Theater, weg bewegen würde und somit fehlt am Platz ist.

²⁵⁶ Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 19

²⁵⁷ Siehe Pfister, S. 182-197 zu näheren Ausführungen über Dialog, Monolog, Duolog und Polylog.

²⁵⁸ Brauneck/Schneilin: Stichwort: Dialog, S. 285

²⁵⁹ Henrichs, Benjamin: Das kurze Stück über das Glück, Die Zeit, 11.02.1994 (Es geht um eine Kritik der Uraufführung von Peter Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* an der Berliner Schaubühne; Anm.d.Verf.)

²⁶⁰ Pfister: Das Drama, S. 169

²⁶¹ Ebd., S. 169

gen, Ungesagtes, Verschwiegenes, Unterdrücktes, Verheimlichtes. Auch in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*, die sich wie ein roter Faden durch dieses Kapitel zieht, findet sich eine Passage über das Schweigen. Jedoch besteht diese in Anbetracht des Stückkontextes aus verneinenden Aussagen. Wendet man diese ins Positive, erhält man Folgendes: „Hier gibt es Pausen. Hier sind die Pausen zwischen den Worten von Bedeutung. Hier sind die unausgesprochenen Worte von Bedeutung. Es gibt unausgesprochene Worte. Schweigen sagt etwas aus. Es gibt eine schreiende Stille. Es gibt eine stille Stille. Es gibt eine Totenstille. Hier wird durch das Sprechen ein Schweigen erzeugt. In dem Stück steht eine Anweisung, die uns zu schweigen heißt. Wir machen Kunstpausen. Unsere Pausen sind keine natürlichen Pausen. Unsere Pausen sind beredt wie das Schweigen. Wir sagen etwas durch das Schweigen. Zwischen unseren Worten tut sich ein Abgrund auf. Es gibt Ritzen zwischen unseren Worten. Sie können zwischen den Punkten lesen. Sie können von unseren Gesichtern ablesen. Unsere Gesten sagen etwas aus, was zur Sache gehört. Hier wird das Unsagbare durch das Schweigen gesagt. Hier gibt es beredte Blicke und Gesten. Hier ist das Verstummen und Stummsein ein Kunstmittel. Hier gibt es stumme Buchstaben.“²⁶²

Theater handelt von (absichtlichen) Pausen, die im Text vorgeschrieben sind oder an einer gewissen Stelle einen bestimmten Sinn machen, von unausgesprochenen, nichtsprachlichen Informationen, die ebenso wichtig sind (wenn nicht sogar wichtiger) wie die verbalen, geäußerten Aussagen, von der Bedeutung der Stille, von dem Phänomen, dass man redet ohne etwas zu sagen, von rhetorischen Kunstpausen, vom Lesen zwischen den Zeilen, von Gesichtern, die etwas ausdrücken, und vom sprichwörtlichen Reden mit Händen und Füßen. Jean-Jacques Bernard (1888-1972) rief in den zwanzig-

²⁶² Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 23f. Der korrekte Abschnitt lautet: „Hier gib es keine Pausen. Hier sind die Pausen zwischen den Worten ohne Bedeutung. Hier sind die unausgesprochenen Worte ohne Bedeutung. Es gibt keine unausgesprochenen Worte. Das Schweigen sagt nichts aus. Es gibt keine schreiende Stille. Es gibt keine stille Stille. Es gibt keine Totenstille. Hier wird durch das Sprechen kein Schweigen erzeugt. In dem Stück steht keine Anweisung, die uns zu schweigen heißt. Wir machen keine Kunstpausen. Unsere Pausen sind natürliche Pausen. Unsere Pausen sind nicht beredt wie das Schweigen. Wir sagen nichts durch das Schweigen. Zwischen unseren Worten tut sich kein Abgrund auf. Es gibt keine Ritzen zwischen unseren Worten. Sie können nicht zwischen den Punkten lesen. Sie können nichts von unseren Gesichtern ablesen. Unsere Gesten sagen nichts aus, was zur Sache gehört. Hier wird nicht das Unsagbare durch das Schweigen gesagt. Hier gibt es keine beredten Blicke und Gesten. Hier ist das Verstummen und das Stummsein kein Kunstmittel. Hier gibt es keine stummen Buchstaben.“

ger Jahren das 'Théâtre de l'inexprimé', das Theater des Schweigens, des Unausgesprochenen, ins Leben. Seiner Meinung nach war der Dialog unzulänglich, und was die Charaktere nicht aussprachen oder aussprechen konnten, war ebenso wichtig wie das gesprochene Wort.²⁶³

Zur nichtsprachlichen Kommunikation oder Körperkommunikation gehören auch die physischen Abstände zwischen den Figuren. Wie weit oder nah die Schauspieler sich gegenüberstehen, hängt von der jeweiligen Kultur ab, in der sie leben. Edward T. Hall schlägt vor, dass man den Raum zwischen zwei Personen in intimen, persönlichen, sozialen und öffentlichen Bereich einteilt. Die jeweiligen Entfernungen stellt er sich folgendermaßen vor: "ranging from 'intimate' distance (physical contact and neartouching positions) to 'personal' distance (1½-4 feet), 'social' (4-12 feet) and, finally, 'public' distance (12-25 feet)."²⁶⁴ Eine weitere Tatsache ist, dass verbale und nonverbale Kommunikation auf dreierlei Weise kooperieren können: „Das nonverbale Verhalten kann äquivalent (gleichsinnig/gleichbedeutend), komplementär (ergänzend) oder aber konträr (widersprechend) zum verbalen Verhalten sein.“²⁶⁵

Wenn man nun den Bühnenraum, die Beziehungen zwischen den Figuren, den Situationskontext sowie die verbale und nonverbale Kommunikation addiert, erhält man eine Formel, um die „besondere kommunikative Funktion eines bestimmten nonverbalen Verhaltenselements“²⁶⁶ herauszufinden. All das ist Theater, Drama, Handlung, Dialog und Kommunikation. Doch was geschieht mit der Handlung, wenn die Kommunikation misslingt? Was passiert, wenn in den Dramen nicht mehr geredet wird? Was wird dann aus dem Theater?

Ohne die komplette Theatergeschichte zu rekapitulieren, kann man sagen, dass etwa die Bühnencharaktere zu Shakespeares Zeiten problemlos (in Blankversen und mit vielen Intrigen) miteinander kommunizieren konnten,

²⁶³ Cuddo, J.A.: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary History, 3rd edition, London 1992, S. 966

²⁶⁴ Elam, S. 58. In Meter umgerechnet betragen die Entfernungen ungefähr 0,45-1,2 m (personal), 1,2-3,6m (social) und 3,6-7,5m (public). (Anm.d.Verf.)

²⁶⁵ Brauneck/Schneilin: Stichwort: Nonverbale Kommunikation/Körperkommunikation, S. 752

²⁶⁶ Ebd., S. 751

während z.B. Ibsens Figuren an den banalsten Dingen scheiterten. Das Ende des 19. Jahrhunderts/der Beginn des 20. Jahrhunderts markiert mit den naturalistischen Stücken von Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tschechow, Gerhart Hauptmann oder George Bernard Shaw den Beginn des modernen Dramas.

Die Darstellung der Wirklichkeit rückt in den Mittelpunkt und somit ändert sich auch die Bühnensprache. Wird bislang sehr ästhetisch, korrekt und vor allem dialektfrei geredet, unterhält man sich jetzt 'ganz normal'. Umgangssprache und Dialekte gelangen in die Theater, um alltägliche Menschen mit alltäglichen Problemen zu zeigen. Der Fokus verschiebt sich vom bürgerlichen Milieu auf die unteren sozialen Schichten und das wirkliche Leben. Innerhalb der Theatermauern sollte derselbe Ton herrschen wie außerhalb. So werden aus der „gewohnten - unrealistischen - Beredtheit der Figuren und der ästhetischen Strukturiertheit ihrer Sprache“ „eine reduzierte Artikulationsfähigkeit, die bis zur Sprachlosigkeit reichen kann, und die linguistischen Charakteristika mündlicher Normalsprache (brüchige Syntax, dysfunktionale Repetitionen, lexikalische Beschränkungen, vage Andeutungen, Pausen usw.).“²⁶⁷ Die gestörte Kommunikation wird zum Thema des modernen Dramas.

Das Drama des späteren 20. Jahrhunderts zeichnet sich aus durch so unterschiedliche Strömungen wie politisches, absurdes und episches Theater – und durch Sprachlosigkeit. Davon, dass Sprache „aus dem Bedürfnis, der Notdurft des Verkehrs mit anderen Menschen“²⁶⁸ entsteht, kann keine Rede mehr sein. Dieses Verlangen scheint erloschen.

Dialoge werden unmöglich, vielmehr tritt der Monolog in den Vordergrund, um die „Isolation und Entfremdung des Individuums“²⁶⁹ zu veranschaulichen. Doch auch der Monolog wird ersetzt durch „Pantomime, Objekt-Symbolik und außersprachliche theatralische Zeichen.“²⁷⁰ Zur letztgenannten Kategorie gehören die Pausen. Sie sind immer schon Teil des dramatischen Textes gewesen, aber erst im modernen Drama gewinnen sie an Be-

²⁶⁷ Pfister, S. 173

²⁶⁸ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Die deutsche Ideologie, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 3, Berlin 1969, S. 30

²⁶⁹ Brauneck/Schneilin: Theaterlexikon 1, Stichwort: Monolog, S. 668

²⁷⁰ Ebd., S. 668

deutung und werden „mit innovativer Konsequenz eingesetzt.“²⁷¹ Laut Pfister verweisen „Pausen innerhalb der Repliken und Pausen zwischen den Repliken, Pausen, die von mimisch-gestischem Spiel gefüllt werden, und Pausen, die auch außersprachlich leer bleiben“ auf „Formen gestörter Kommunikation, auf ein monologisches Eingebundensein der Figur in der eigenen Vorstellungswelt, auf Kontaktunfähigkeit, auf sprachliche Ohnmacht.“²⁷² Im klassischen Drama erfüllt die Pause die Funktion des beredten Schweigens, „die Funktion der Spannungsweckung, der Emphase, der Zeitaussparung für die Reaktion des Publikums.“²⁷³ Das moderne Drama macht die „Unmöglichkeit des Sprechens“²⁷⁴ hingegen zum Thema und beendet so die „Geschwätzigkeit“,²⁷⁵ die sich in vielen Texten breitgemacht hat. Schweigen ist vielschichtig und hat seine Grenzen. Eine Gefahr besteht in (längeren) Pausen, die von den Zuschauern etwa als Texthänger ausgelegt werden.

We experimented with silence. We set out to discover the relations between silence and duration: we needed an audience so that we could set a silent actor in front of them to see the varying lengths of attention he could command.²⁷⁶

„Im Theater werdet ihr euch vorkommen wie im Theater.“²⁷⁷

Doch modernes Drama oder Drama im 20. Jahrhundert steht nicht nur für gestörte Kommunikation oder Schweigen. Die Theater verlassen die herkömmlichen Spielstätten und die üblichen Inszenierungsweisen. Nun wird in Malersälen, Werkstätten, Probe-, Hinter- bzw. Studiobühnen und Foyers oder alten Industriegebäuden Theater gespielt. Der Einsatz von neuen Ausdrucksmitteln wie Mikroport, Leinwand und Video (Kameras auf der Bühne, Einspielungen vom Band, Live-Übertragungen etc.) gehören beinahe zum Bühnenalltag. Die Dauer eines Theaterabends nähert sich der Durch-

²⁷¹ Pfister: Das Drama, S. 201

²⁷² Ebd., S. 201f.

²⁷³ Ebd., S. 202

²⁷⁴ Ebd., S. 202

²⁷⁵ Ebd., S. 202

²⁷⁶ Brook: The Empty Space, S. 58

²⁷⁷ Handke, Peter: Weissagung, in: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Frankfurt am Main 1966, S. 57

schnittslänge eines Kinofilms (max. 2 Stunden, meistens sind 75 Minuten schon ausreichend), um publikumswirksamer zu werden und eine jüngere Klientel zu erreichen, während ältere Generationen dank des Einfügens fremder Textpassagen oft Schwierigkeiten haben, den eigentlichen Autor auszumachen (besonders bei klassischen Stücken). Der Regisseur hat zwar die künstlerische Leitung einer Inszenierung, aber die Umsetzung eines Werkes kann von einer originalgetreuen Interpretation (Literaturtheater) bis zu einer neuen Deutung, basierend auf eigenen Ideen (Regietheater), reichen. In den 1960er Jahren macht sich dies besonders bemerkbar während der Intendanz von Kurt Hübner (1962-1973) am Bremer Theater. Der „Bremer Stil“, der dort von Peter Zadek, Wilfried Minks, Peter Palitzsch, Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Hans Neuenfels u.a. geschaffen und von diesen an anderen Theatern fortgesetzt wird, steht für einen sehr unkonventionellen Umgang mit klassischen Texten und beeinflusst entsprechend die Entwicklung des deutschsprachigen Theaters. Heute stehen Autor und Regisseur gleichwertig nebeneinander. Die Dekonstruktion der Stücke ist auf dem Rückmarsch.

Oft verschwindet das Theater, das der weltberühmte Theatermagiker Robert Lepage „Mother Art“²⁷⁸ nennt, in einem neumodischen ‘Event’. Dabei kann Theater mit seinen eigenen, elementaren Mitteln durchaus Magie bewirken. Wenn die Theatermaschinerie von ihren Zeichen Gebrauch macht und das Publikum als Partner ernst nimmt, werden Theater und Zuschauer eine Einheit. Dann kann man laut Lepage ein Erlebnis teilen.²⁷⁹

„Sie verlieren Ihr Selbstbewusstsein. Sie werden Zuschauer. Sie werden Zuhörer. Sie werden apathisch. Sie werden Augen und Ohren. Sie vergessen auf die Uhr zu schauen. Sie vergessen sich.“²⁸⁰

„Sie schauten der Vergangenheit zu, die in Dialogen und Monologen eine Gegenwart vortäuschte. Sie ließen sich vor vollendete Tatsachen stellen. Sie ließen sich gefangen nehmen. Sie ließen sich bannen. Sie vergaßen, wo Sie waren. Sie vergaßen die Zeit.“²⁸¹

²⁷⁸ Lunsj i Logen, Robert Lepage und Marie Brassard im Gespräch mit Trond-Viggo Torgersen, Festspillene i Bergen, 22.05.2004

²⁷⁹ Manguel, Alberto: Theatre of the miraculous, Saturday Night Magazine, Toronto, Januar 1989

²⁸⁰ Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 30

²⁸¹ Ebd., S. 36

4.2 Schweigen bei Beckett

Ich lernte von Beckett in Person, wie erfüllt, wie aufregend, wie ständig abenteuerlich und unterhaltsam – und auch wie beruhigend das Schweigen zwischen Menschen sein kann. Wie mühelos offenbar doch gegenseitige Sympathie zur Sprache kommen kann – ganz ohne Worte.

(Friedrich Luft, Theaterkritiker)²⁸²

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended)...

(Samuel Beckett)²⁸³

Ein berühmtes Zitat von Beckett lautet (verkürzt) “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, [...] together with the obligation to express.”²⁸⁴ Man kann Wörtern nicht trauen, denn sie können weder kommunizieren noch ausdrücken; sie können nur versagen.²⁸⁵ Sich sprachlich auszudrücken, ist ein angeborener menschlicher Trieb. Er ist zwanghaft und sinnlos: Sagt man etwas, wird das möglicherweise Sagbare unsagbar.²⁸⁶ Das Paradox ist, dass dieselbe mangelhafte Sprache in der Lage ist, diese mangelhafte Fähigkeit auszudrücken. Das verhindert, dass Beckett stumm wird, meint Claussen.²⁸⁷

Pausen und Schweigen bilden einen wesentlichen Bestandteil in Becketts Werk. Der Musiker, Komponist und Großcousin von Samuel Beckett, Walter Beckett, sagt, dass sich Worte und Pausen in *Waiting for Godot* im Gegengewicht befinden.²⁸⁸ Sie halten sich die Waage, obwohl man bei den Pausen (in textgetreuen Theaterinszenierungen) den Eindruck bekommen kann, dass sie nie enden und somit überwiegen. Doch genau das macht die Kraft des Schweigens aus.²⁸⁹ Die Pausen sind der Katalysator in Becketts

²⁸² Luft, Friedrich: Wir warten auf Godot zum ersten Mal, in: Godot-Programmheft, Burgtheater 1991/1992, S. 165-168, hier: 168

²⁸³ Harmon, S. 24 (Beckett an Schneider, 29.12.1957)

²⁸⁴ Beckett, Samuel: Three Dialogues, in: Cohn, Ruby (ed.): Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett, New York 1984, S. 139 (138-145)

²⁸⁵ Kennedy, Andrew K.: Six dramatists in search for a language. Studies in dramatic language, Cambridge 1975, S. 134

²⁸⁶ Ebd., S. 134

²⁸⁷ Claussen, Morten: Samuel Beckett. Det nye litterære uttrykk, Oslo 1990, S. 106

²⁸⁸ Beckett, Walter: Music in the Works of Samuel Beckett, Bryden, Mary (ed.): Samuel Beckett and Music, Oxford 1998, S. 181f., hier: 181

²⁸⁹ Kennedy, S. 12

Stücken; sie treiben die Handlung voran und lassen die Zeit verstreichen, auch wenn sich das widersprüchlich anhört. Becketts Stücke können sich (sehr) lange Pausen leisten, weil sie organisch aus dem Muster der Wörter herauswachsen.²⁹⁰

I remember when Samuel Beckett came to see the play, he said: "It's fine, but you don't bore the audience enough. Make them wait longer. Make the pauses longer. You should bore them."²⁹¹ (Peter Hall, Regisseur)

At one point I told him: "Sam, if I go any slower I'm going to grind to a halt. I'm going to bore the audience to death." "Bore them to death", he said. "Bore the pants off them."²⁹² (Billie Whitelaw, Schauspielerin)

Beckett, dem ein leidenschaftlicher Sinn für den Wert des Schweigens nachgesagt wird,²⁹³ macht die stille Handlung zum ultimativen Kontext für jeden Text.²⁹⁴ Doch es wird nicht einfach nur geschwiegen, denn auch das ist „eine erhabene Kunst, und niemand beherrscht sie besser als Beckett.“²⁹⁵ Er wusste, dass die Art und Weise wie eine Stimme eine Pause macht, mehr bzw. aufrichtiger und persönlicher über den Betreffenden Auskunft geben als ein paar biografische Angaben. Benutzt man das Pausieren zur Personenschilderung, ist es natürlich weniger soziologisch als Regieanweisungen zum Bühnenbild.²⁹⁶ Man kann z.B. anhand des Schweigens nicht konstatieren, dass jemand reich oder arm ist.

Mit seiner "wordy stillness" kann man Beckett als den Autor sehen, "who wants to seal the lips of the Muse." Trotzdem hat sein grimmiges und satirisches Schweigen laut Hassan "something in common with the silence of holy men who, after knowing pain and outrage, reach for a peace beyond

²⁹⁰ Duckworth, Colin: *Angels of Darkness. Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special References to Eugène Ionesco*, London 1972, S. 82

²⁹¹ Hall, Peter: *Waiting for What: First London Production, 1955*, 30f, hier: S. 31; in: Ruby Cohn (ed.): *SB. Waiting for Godot. A Casebook*, Basingstoke 1987

²⁹² Whitelaw, Billie: *...Who He? An Autobiography*, London 1995, S. 145

²⁹³ Worth, Katharine: *Irish Beckett*, in: Cohn, Ruby (ed.): *Godot. Casebook*, 1987, S. 135-142, S. 137

²⁹⁴ Kennedy, S. 12

²⁹⁵ Winkler, Willi: *Ein Clown mit hübschem Jackett*, *Süddeutsche Zeitung*, 14.06.2003

²⁹⁶ Stueland, S. 179 (übers.v.d.Verf.)

human understanding.²⁹⁷ Vielleicht kommt es deshalb weder in *Godot* noch in *Endgame* zu einem Aufruhr, wenn man wieder das tägliche Spiel des Wartens oder Unterhaltens absolviert hat, ohne dass etwas passiert ist. Die Beteiligten sind über das ‚pain and outrage‘-Stadium hinaus und spielen nun Tag für Tag ihre altbekannten Rollen. Sie haben sich mit ihrem Dasein abgefunden und streben nach Kurzweil. Dabei suchen sie ständig nach Worten, um die Geschichten zu erzählen, die sie selber schon etliche Male zuvor erzählt haben. Daher kommt Stueland zu dem Schluss, dass die Pause in Becketts Stücken fest mit der Aphasie zusammenhängt.²⁹⁸

Auch Worton geht auf das mechanische Wiederholen und die Imitation von Situationen ein, die in den wiederkehrenden Handlungen keinerlei Bedeutung erlangen.²⁹⁹ Er vergleicht dies sogar mit den konditionierten Hunden aus Iwan Petrowitsch Pawlows Experiment. Die Versuchstiere sondern bei der Wiederholung bestimmter äußerer Reize (Klingel) Speichel ab, weil sie gelernt haben, dass es nach dem Ertönen des Klingelzeichens Nahrung gibt. Selbst wenn die Hunde nach der Klingel kein Essen bekommen, ist das Resultat, die Speichelabsonderung, dasselbe. Lenkt man diesen Gedankengang in eine andere Richtung, könnte man sagen, dass das Schweigen für Becketts Figuren die Klingel ist und das Reden der Speichel. Sobald die Figuren in Schweigen verfallen, fangen sie an zu reden. Die Nahrung könnte man eventuell mit dem Sinn eines Themas, dem Zusammenhang oder dem roten Faden der gesamten Unterhaltung in den beiden Akten gleichsetzen. Ob sich ein Gesprächsaspekt als sinnvoll erweist oder nicht, ist bei Beckett nämlich eher zweitrangig. Die Hauptsache ist das Reden nach dem Schweigen. So wie der Speichel nach dem Klingelzeichen.

²⁹⁷ Hassan, Ihab: *The Literature of Silence*. Henry Miller and Samuel Beckett, New York 1969, S. 130 und S. 31

²⁹⁸ Vgl. Stueland, S. 179 (übers.v.d.Verf.)

²⁹⁹ www.samuel-beckett.net/Godot_Endgame_Worton.html

4.2.1 Vladimir, Estragon und Lucky

Wir sehnen uns nach der Stille, weil wir zu recht glauben, dass wir in ihr und durch sie der permanenten Unzufriedenheit Herr werden; aber zugleich ängstigen wir uns vor der Stille und möchten mit allen Mitteln verhindern, dass wir in sie eintreten.³⁰⁰

Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful!³⁰¹

Vladimir und Estragon haben sich nichts mehr zu sagen. Nach fünfzig Jahren Freundschaft (S. 47) kann das durchaus vorkommen. Aber sie müssen reden, um sich ihrer selbst und der Existenz des anderen zu vergewissern, um sich die Zeit zu vertreiben und um das Schweigen zu füllen. Hat man im Alltag den Eindruck, dass man von viel zu viel Lärm und einer dauerhaften Geräuschkulisse umgeben ist, und sich nach Stille sehnt, gilt bei Beckett das Gegenteil. Denn Schweigen bedeutet Stillstand. Wenn man schweigt, bleibt die Zeit stehen, weshalb Didi und Gogo immer wieder anfangen zu sprechen. Irgendein Traum, Erlebnis oder Kalauer lässt sich bestimmt finden, um die Zeit vergehen zu lassen. Außerdem ist im Schweigen und der Stille „the pain of being“³⁰² spürbar.

Silence is pouring into this play like water into a sinking ship: the characters are terrified of silence because silence threatens cessation.³⁰³ (Samuel Beckett)

Einen solchen Zeitvertreib stellen auch Pozzo und Lucky dar. Auf Pozzo wird in diesem Kapitel nicht näher eingegangen, da sich die Anweisungen „silence,“ „pause“ oder „long hesitation“ in seinen Dialoganteilen recht einfach begründen lassen. Wenn er nicht darauf wartet, dass Lucky auf einen Befehl reagiert (S. 16, 35) oder dass der ‘stinkende’ Estragon geht (80), wenn er nicht isst (17) oder an Luckys Bauch hört (39), will er entweder Aufmerksamkeit oder Anteilnahme (15, 21, 27), macht sich wichtig (22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 33, 38) oder legt wirkungsvolle Rede- sowie Vor- und

³⁰⁰ Baden, Hans-Jürgen: Das Schweigen, Gütersloh 1952, S. 14

³⁰¹ Beckett: Godot, S. 34

³⁰² Hassan, S. 182

³⁰³ Fletcher, S. 52

Nachpausen ein (25, 26, 28, 30, 35, 40, 79), an denen Kainz seine Freude gehabt hätte. Pozzo ist ein Selbstdarsteller, dem es nur um seinen Auftritt und seine eigene Person geht. Was ihn jedoch auch nicht übermäßig interessant macht, was das Schweigen betrifft.

Spannender sind da die beiden Hauptfiguren, Estragon und Vladimir, die versuchen, das für sie unerträgliche Schweigen zu füllen. Ist ein Thema oder ein Aspekt erschöpft, folgt eine Pause, in der nach neuem Gesprächsstoff gesucht wird. Selbst wenn man einen Gedankengang mit Stichomythie (11, 13f., 27f., 54ff., 67f., 70) zunächst weiterspinnen und verlängern kann, Didis und Gogos Äußerungen also wie aus der Pistole geschossen aufeinanderfolgen, endet das Ganze früher oder später im Schweigen. Da auch bei der Stichomythie im Prinzip ein Wort das andere ergibt, erinnert sie an die oben beschriebene Ideenflucht. Allerdings verlieren die beiden Hauptpersonen nicht den Faden ihres Gesprächs, sondern vielmehr den Inhalt, der sich ständig erschöpft. Die Wartenden sind nicht fähig, eine Unterhaltung zu führen, die sich über einen gesamten Akt hinzieht. Habicht bezeichnet das Schweigen in *Godot* daher als „gescheiterte Kommunikation.“³⁰⁴ Die Motivation sich zu unterhalten, besteht aus dem Reden um des Redens willen. Das ist zugleich Didis und Gogos Minimalkonsens; darin stimmen sie überein. Ansonsten sind sie kommunikationsunfähig.

Das Schweigen zerlegt den Text in eine Reihe getrennter Reden und Episoden³⁰⁵ und macht die Leere sowie Einsamkeit zwischen den Menschen deutlich.³⁰⁶ Beckett inszeniert den Klang des Schweigens; er zeigt die andere Seite der Sprache³⁰⁷ in ‘12 Bildern absoluter Stille’, wie er *Godot* selber nannte.³⁰⁸

Vladimir versinkt einige Male in Denkpausen und knüpft manchmal an gewisse Themen wieder an (“One of the thieves was saved. (3ff),” “Things have changed since yesterday. (51)”). Dadurch, dass beide Wartenden etwa ihren eigenen Gedanken nachhängen, sich ihren Blasenproblemen widmen,

³⁰⁴ Habicht, Werner: Der Dialog und das Schweigen im “Theater des Absurden”, in: Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für Forschung und Unterricht auf dem Fachgebiet der modernen Fremdsprachen, Heft 1, Bd. 66, Frankfurt am Main 1967, S. 54 (53-66)

³⁰⁵ www.samuel-beckett.net/Godot_Endgame_Worton.html

³⁰⁶ www.hewett.norfolk.sch.uk/curric/english/Godot.htm

³⁰⁷ www.english.fsu.edu/jobs/num08/Velissariou.htm

³⁰⁸ www.english.fsu.edu/jobs/num01/Cohn.htm

sich mit Schuhen bzw. Hüten beschäftigen oder einschlafen, geschieht es oft, dass Aussagen keinerlei Beziehung zu einer vorangehenden Äußerung haben. Das heißt nicht, dass es sich bei diesen ‘Anknüpfungsproblemen’ um schizophrenen Autismus handelt, der dieselben Symptome aufweist. Jedoch ist der Kontakt zu Mitmenschen auf Pozzo und Lucky beschränkt, und dass Didi und Gogo deren ersten Auftritt mit Angst erwarten (*Huddled together, shoulders hunched, cringing away from the menace, they wait.* (14)), zeugt von keiner positiven Reaktion auf andere Zeitgenossen.

Die Reaktion auf den Jungen, der Godots Nachricht überbringt (42-45, 84f.), fällt anders aus. Die Freunde wissen genau, was nun folgt (“Off we go again. (42, 84)”)³⁰⁹ und verhalten sich auf ihre Weise: “Approach, my child (Vladimir, 42)” sowie “What do you want? (Estragon, 42)”. Vladimir wird von dem Jungen mit “Mister Albert” (42, 84) angesprochen und reagiert auch darauf. Im Gegensatz zu Estragon, der in dieser Situation am Ende des ersten Aktes ziemlich aggressiv auftritt, zeigt sich Vladimir dem Jungen gegenüber verständnisvoller. Didi versucht durch den Jungen mehr über Godot zu erfahren und nimmt ihm zunächst durch seine eigenen Fragen die Antwort vorweg. Die Pausen sind meist abwartend, in der Hoffnung weitere Informationen zu bekommen. Im zweiten Akt resigniert Vladimir und ersetzt die Fragen durch Behauptungen, die der Junge nur bestätigen oder verneinen muss.

Vladimir und Estragon wiederholen häufig, was der andere kurz zuvor gesagt hat (“The same (1),” “It hurts (2),” “What did we do yesterday? (7),” “Wait! (34),” “True! (34),” “Adieu (40),” “Yes yes./No no. (40),” “It’s not worth while now. (47),” “I am happy./So am I./We are happy. (51),” “Think, pig! (65),” “While waiting. (68),” “It’s not Godot. (70),” “Dumb. (82),” “Blind. (82f.)”). Das ähnelt der Echolalie, dient in diesem Fall aber dazu, Zeit zu schinden. So stellen auch die Beschimpfungen (65, 67) keine Anzeichen für Koprologie dar, sondern sind einfach nur Zeitvertreib.

An einigen Stellen wird das Schweigen für den Zuschauer oder Leser tatsächlich spürbar. Etwa wenn Didi und Gogo meinen, Godot kommen zu hören und angestrengt horchen (12) bzw. Ausschau halten (66). Wenn sie in

³⁰⁹ Siehe auch: “I’ve seen you before, haven’t I? (44),” “It wasn’t you came yesterday? (44),” “You did see us, didn’t you? (45),” “Do you not recognize me? (84),” “You’re sure you saw me, you won’t come and tell me tomorrow that you never saw me! (85).”

einer Szene von den Toten sprechen (“All the dead voices.(54)”), füllt sich die Bühne für einen Augenblick “with the presence of dead people, worn out voices, fragmented whispers, murmurs and rustlings.”³¹⁰

In the meantime let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.³¹¹

Für einige Leser oder Zuschauer von *Godot* mag sich das Gerede von Didi und Gogo wie sinnloses Geschwätz anhören, um das Schweigen zu übertönen (“Yes, now I remember, yesterday evening we spent blathering about nothing in particular. That’s been going on now for half a century. (57f.)”). Dabei versuchen die Beiden ernsthaft und verzweifelt gegen die Stille und die Zeit zu kämpfen (“It’ll pass the time. (4, ähnlich 76),” “Time has stopped. (29),” “No, don’t protest, we are bored to death, there’s no denying it. (73)”). Die Gedanken, die dort ausgetauscht werden, machen für die Protagonisten durchaus Sinn; denn alles, was die Zeit vertreibt, ist erlaubt und wichtig. Vladimirs und Estragons Gespräche mit all ihren Wortspielen, Wiederholungen und Pausen lassen einen ungemeinen Wortwitz erkennen, so dass das Publikum wohl ein größeres Vergnügen an dem Theaterstück *Waiting for Godot* hat als die Wartenden selber.

Auf der Grundlage der medizinischen Ausführungen ist zu sagen, dass Ruby Cohn im Bezug auf Luckys Rede zu Unrecht von “echolalia”³¹² spricht. Da bei der Echolalie alles Gehörte nachgesprochen bzw. wiederholt wird, hätten Vladimir, Estragon oder Pozzo ebenfalls diesen Vortrag halten müssen. Bei Lucky könnte man eher eine Logorrhoe diagnostizieren, mit Ansätzen von Palilalie sowie Koprolalie und eventuell auch die dritte Stufe der Idiotie. Seine Rede entlädt sich schnell und flüssig und enthält sowohl Neologismen, die als ‘unflätig’ bezeichnet werden kann, als auch mehrfache Wiederholungen von Worten und Satzteilen, während er vorher und nachher vollkommen stumm ist.

Lucky schreit auf Pozzos Kommando hin seinen Text (S. 36-38), der auf den ersten Blick tatsächlich ‘Sprachmüll’ gleicht, und schleudert ihn seinen

³¹⁰ www.english.fsu.edu/jobs/num08/Velissariou.htm

³¹¹ Beckett: *Godot*, S. 53

³¹² Cohn, Ruby: Beckett’s German ‘*Godot*’, in: *Journal of Beckett Studies*, ed. by James Knowlson, Winter 1976, Number 1, S. 47

Zuhörern ohne Unterbrechungen entgegen. Das heißt nicht, dass sich beim zweiten Hinsehen ein Sinn erschließt, aber es lässt sich ein gewisser Rhythmus bei all den Wiederholungen ausmachen. Die häufigsten Wiederhänger sind “for reasons unknown” (11 Mal), “but time will tell” (4), “concurrently simultaneously” (4), “in spite of the tennis” (4), “abode of stones” (4), “I resume” (5) sowie “fire” (4), “calm” (5), “tennis” (5), “air”(4), “earth” (5), “alas alas” (4), “on on” (4), “great” (4)“ und ”the skull“ (7)“ neben weiteren Wendungen, die ‘nur’ zwei oder drei Mal vorkommen. Wenn diese Satzteile Beispiele für Palilalie sein könnten, wären die Wortspiele “Acacacacademy” und “Anthropopopometry” (S. 36) und die erfundenen Namen (“Testew,” “Cunard,” “Fartov,” “Belcher,” S. 36) mit ihren ‘unanständigen’ Anspielungen Hinweise für eine Koprolalie.

Ohne seinen Hut kann Lucky nicht denken (“He can’t think without his hat.” S. 35). Vor seinem „Wortswall“³¹³ wird er ihm umständlich auf den Kopf gesetzt und dann abrupt wieder entrissen, um ihn zum Schweigen zu bringen (“His hat!” S. 38). Es macht den Anschein, als sei dieser Hut Luckys Gehirn, sein Sprachzentrum, das durch das Entfernen des ursprünglichen Hutes irreparabel beschädigt wird. Als er nämlich im zweiten Akt mit einem anderem Hut erscheint (S. 69), ist er immer noch stumm. Er kann mit dem neuen Hut weder auf Befehl denken noch reden. Vor seiner sprachgewaltigen Einlage war Lucky zwar auch stumm, aber die Möglichkeit und die Fähigkeit zu reden, waren intakt. Daraus lässt sich schließen, dass seine Sprache ‘ein alter Hut’ ist.

4.2.2 Hamm und Clov

Dadurch, dass *Endgame* als Pantomime angelegt ist,³¹⁴ ist dieses Stück weniger abhängig von Wörtern als *Godot*.³¹⁵ Das trägt dazu bei, dass die Pausen für Zuschauer und Leser möglicherweise kurzweiliger wirken, obwohl die Anzahl im Vergleich zu *Godot* fast doppelt so hoch ist bei ungefähr halbem Seitenumfang. Ruft man sich die Hypothese über den Pawlowschen

³¹³ Gessner, Nikolaus: Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett, Zürich 1957, S. 69

³¹⁴ Knowlson, S. 528

³¹⁵ Hoffman, Frederick J.: Samuel Beckett. The Language of Self, 2. Auflage, Riverside 1967, S. 155

Hund und das Schweigen ins Gedächtnis, scheint es in *Endgame* ständig zu ‘klingeln’, weil der Text so viele Pausenanweisungen enthält. Dabei ist der Lärmpegel das Problem: Es gibt keinen. Außerhalb des Raumes herrschen Schweigen und Tod (“Outside of here it’s death. (15, 45)”) und auch drinnen geht es einem ‘stillen’ Ende entgegen.

Clov: [*Imploringly.*] Let’s stop playing!

Hamm: Never!³¹⁶

Aber so einfach ist das nicht (“And yet I hesitate, I hesitate to ... to end. Yes, there it is, it’s time it ended and yet I hesitate to – [*he yawns*] – to end. (12)”). Hamm und Clov sind seit vielen Jahren zusammen. Sie müssen sich nichts vormachen und tun es auch nicht: Ihr Umgang ist schonungslos. Was sie verbindet und zusammenhält, sind Wörter. Die gegenseitige Erniedrigung ist ihre Motivation. Da der Sprachvorrat auf Hamms Wortschatz basiert (“I use the words you taught me. If they don’t mean anything any more, teach me others. Or let me be silent. (Clov, 32)”), sind die Dialogmöglichkeiten begrenzt. Aphasisch werden dieselben Themen immer wieder angeschnitten, verworfen und neu angesprochen. Doch allmählich gehen ihnen die Spiele aus, die sie spielen könnten. Jetzt gilt es, das Vorhandene zu perfektionieren.

And one of the first notes Beckett ever gave me after twenty minutes or half an hour pouring over the text was ‘Billie, will you make those three dots two dots?’ I’ve had a lot of notes like that later on! (Billie Whitelaw)³¹⁷

Auffallend ist das häufige Verwenden dieser ‘drei Punkte,’ von denen vor allem der Geschichtenerzähler Hamm Gebrauch macht. Es wird nach den richtigen Wörtern gesucht, ohne sie zu finden. Die letzten Sprachreste neigen sich dem Ende.

Clov: What is there to keep me here?

Hamm: The dialogue.³¹⁸

³¹⁶ Beckett: *Endgame*, 49

³¹⁷ Interview mit Billie Whitelaw:

www.english.fsu.edu/jobs/num03/Practicalaspectsoftheatre.htm

³¹⁸ Beckett: *Endgame*, 39f.

Man versucht, das Schweigen durch Gespräche zu übertönen, aber letztendlich ist Stille das unweigerliche Ziel von Hamm und Clov. Noch tragen sie wie gewohnt ihre alltäglichen Spielchen aus. Doch das Ende ist von Anfang an nahe ("Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. (Clov)," "Enough, it's time it ended, in the refuge too. (Hamm, 12)"). Sobald Hamm mit seiner Geschichte zufrieden und fertig ist, wird die tödliche Stille hereindringen ("There I'll be, in the old refuge, alone against the silence and ... [*he hesitates*] ... the stillness. If I can hold my peace, and sit quiet, it will be all over with sound, and motion, all over and done with. (45)"). Ferner hilft ihm das Taschentuch, das zu Beginn und zum Schluss sein Gesicht bedeckt, „besser schweigen“³¹⁹ zu können, wie Beckett selber erklärte. Bis dahin ist Hamm derjenige, der die Unterhaltung immer wieder vorantreibt und aufrechterhält. Er plagt Clov so lange, bis dieser ihm eine Antwort gibt, die ihm zusagt, oder versucht durch pedantische Details ("Ah you mean my chronicle? (40)") den Dialog mit Clov auszudehnen.

Clov hingegen könnte auf die Gespräche (und Hamm) gut verzichten ("All life long the same questions, the same answers. (13)," "If I could kill him I'd die happy. (24)," "Why this farce, day after day? (26)," "I'm tired of our goings on, very tired. (48)," "You drive me mad, I'm mad. (49)"). Er träumt von der Stille; sie bedeutet für ihn Ordnung: "I love order. It's my dream. A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust. (39)." Bei ihm ist der Wille fortzugehen (zu sterben?) am stärksten ausgeprägt. Vielleicht weil er als einziger eine reelle Chance hat, diesem Ort zu entkommen, da er seine Beine bewegen kann. Zumindest spricht er ständig davon, Hamm zu verlassen (14, 17, 29, 30, 31, 34, 44, 50, 51) und steht zum Schluss reisefertig in der Tür (51). Bis zu diesem Punkt hat sich sein Wille mehr und mehr gefestigt. Er beginnt, sich ohne Anweisung und ohne von Hamm aufgehalten zu werden im Raum zu bewegen (46), schlägt Hamm mit dem Stoffhund (48f.) und ist nunmehr bereit ("This is what we call making an exit. (51)"). Sein Schweigen am Ende des Stü-

³¹⁹ Haerdter, Michael: Samuel Beckett inszeniert das *Endspiel*. Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967, in: Materialien zu Samuel Becketts *Endspiel*, Frankfurt am Main 1968, S. 87 (36-111)

ckes lässt Hamm anfangen zu stammeln; der „mechanische Dialog“ ist „aus[ge]löscht.“³²⁰

4.3 Schweigen bei Fosse

Du musst ein Idiot sein, um Dramatik als Verlängerung von Beckett zu schreiben. Das geht nicht.³²¹ (Jon Fosse)

Man muss ein Idiot sein, um nicht von Fosse inspiriert zu werden.

(Hans Petter Blad, Schriftsteller)³²²

An die vielen Wiederholungen in den Texten von Jon Fosse kann man sich gewöhnen. Man lässt sich von deren Sog mitreißen und versucht sich wie die beteiligten Personen von ihnen beschwichtigen zu lassen. Doch das entspannte Lesen oder Zusehen ist vorbei, sobald die Figuren mitten im Satz abbrechen oder sich als handlungsunfähig erweisen. Sulesund behauptet sogar, das könne den Leser in den Wahnsinn treiben und zu Gedanken führen wie: „Ja! Sag es endlich... Komm zur Sache...usw.“³²³

Genau das ist das Besondere an Fosse, dass das, was nicht gesagt wird, in den Mittelpunkt rückt. Mit Pausen und Wiederholungen schreibt er um die Dinge herum, die zwischen den Charakteren existieren und macht sie sichtbar.³²⁴ Fosse verwendet eine fundamentale Sprache, die von Schweigen durchdrungen und umgeben ist. Manchmal wirkt es, als existiere Sprache, weil das Schweigen unerträglich wird, wenn Menschen zusammen sind. Doch durch die Sprache oder hinter der Sprache hört man trotzdem die Stille.³²⁵

Interessant ist, dass es in Romanen und Dramen von Fosse ein „absolutes Gehör“³²⁶ zwischen den Personen gibt, wie Stueland es nennt. Das verhindert keineswegs Missverständnisse, Aneinandervorbeireden, stockende Gespräche oder Kränkungen. Das absolute Gehör ist auch keine Hilfe, einander

³²⁰ Habicht, S. 60

³²¹ Fyllingsnes, Ottar: Når dramatikk fossar fram..., Dag og Tid, 18.04.1996

³²² Wold, Bendik: Søstre i solnedgang, Morgenbladet, 19.-25.03.2004

³²³ Sulesund, S. 1

³²⁴ Vgl. <http://www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6255&p=3365>

³²⁵ Bakke, S. 2

³²⁶ Stueland, S. 141

künftig besser zu verstehen.³²⁷ Aber es beschreibt und erklärt womöglich, weshalb die Figuren einen Satz abrupt abbrechen. Sie haben ein besonders feines Gespür für einander und können vorhersagen oder zumindest ahnen, welche Reaktion sie bei ihrem Gegenüber hervorrufen.

Das hört sich berechnend an. Im Prinzip sind Fosses Charaktere jedoch sehr warme und gefühlsbetonte Menschen, weil sie sich von ihren Emotionen leiten lassen. Allerdings resultieren Empfindungen wie Angst, Eifersucht, Wut oder Minderwertigkeitsgefühle in Schweigen. Bevor die Personen ins Schweigen verfallen, brechen sie oft mitten in einem angefangenen Satz ab, was die Stille umso 'lauter' wirken lässt. Häufig geschieht dies, wenn eine bedrohliche Situation entsteht, z.B. durch die bloße Anwesenheit einer Person, durch das Angesprochenwerden oder das eigene Gefühlschaos.³²⁸ Die Figuren scheinen ihr Gefühlsleben nicht so gut hantieren zu können. Sie sind machtlos und handeln nicht, sondern reagieren nur. Es baut sich eine Spannung auf durch diese unvollendeten Sätze, die das ganze Stück hindurch anhält und keine Entladung findet. Das häufige Verstummen macht die Beteiligten zu Meistern der Aposiopese.³²⁹

Oft denke ich sogar, dass sich meine Figuren nur allzu gut kennen und jedes Wort verstehen und deshalb gar nicht so viel reden müssen, weil schon alles gesagt wurde. Es herrscht ein Mangel an Kommunikation, aber paradoxerweise häufiger noch fast ein Übermaß. (Jon Fosse)³³⁰

In den Pausen wird etwas zurückgehalten; Wörter werden zensiert. Das kann unbewusst und gedankenverloren geschehen, aus Mutlosigkeit oder um etwas zu verheimlichen. Winterhus beschreibt es so, dass das Schweigen eine Art Tabu bedeckt, etwas, das man nicht bei seinem richtigen Namen nennen kann.³³¹ Entsteht eine Pause, kann die Sprache ihre Richtung ändern und ein neutraleres Thema finden.³³²

³²⁷ Vgl. Stueland, S. 141f.

³²⁸ Vgl. Sulesund, S. 10

³²⁹ Aposiopese ist eine rhetorische Figur und bezeichnet das Abbrechen mitten im Satz, wenn etwas Wichtiges gesagt werden soll. Siehe auch Kapitel 4.1.2 (Anm.d.Verf.).

³³⁰ Programmheft *Traum im Herbst*, Münchner Kammerspiele, S. 21ff

³³¹ Winterhus, S. 47

³³² Ebd., S. 47

Jon Fosses Vorstellungen sind hingegen extrem herausfordernd. Ich habe ein Stück gespielt, das *Mutter und Kind* heißt und in dem ich 20 Minuten lang ‘Ja’ und ‘Nein’ gesagt habe. Da stand ich und sollte bis weit über die Hälfte des Stückes zwei Wörter sagen, während Tone Danielsen³³³ den größten Teil des Textes hatte. Allein zu wissen, wie ich auf 20 unterschiedliche Arten ‘Ja’ sagen sollte, fordert enorme Gegenwart und Gefühl für das Material.

(Øystein Røger, Schauspieler)³³⁴

Pausen können auch Überdruß widerspiegeln. So kann „Ja, ja“ als Übersetzung für ‘Das habe ich alles schon gehört’ stehen. Eine Sache wurde so oft wiederholt, dass man weiß, was kommt, weshalb man weder zuhören noch sich dazu äußern muss.³³⁵ Allerdings genügt oft eine minimale Reaktion, um diesen Handlungsablauf zu stoppen oder ihm eine gewollte Richtung zu geben.

Doch es ist schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, festzustellen, ob die Pausen für eine zurückgehaltene Meinung, eine gestörte Meinung oder keine Meinung stehen.³³⁶ Das Schweigen ist mehrdeutig; es kann Alles und Nichts enthalten und sowohl auf das Sagbare und Unsagbare hinweisen. Laut Winterhus kommt es dadurch zu einem Wechselspiel zwischen dem Bezwingen und dem Sichtbarmachen von Meinungslosigkeit.³³⁷

Nicht nur die Anweisung *Pause* verweist auf eine Zäsur in der Sprache, sondern auch Fosses Zeilenaufteilung. Neben den hörbaren Pausen gibt es die sichtbaren: Sätze werden auf mehrere Zeilen ver- und zerteilt; es kommt zu Brüchen bzw. Pausen im Rhythmus. Stueland formuliert treffend, dass auf diese Weise eine Pause die Worte außerhalb der Pause durchdringt.³³⁸

Die wesentlichen Dinge geschehen, wenn die Figuren schweigen. Dann hört man das Ungesagte. Fosses Übersetzer, Hinrich Schmidt-Henkel, vergleicht die Stücke „mit einer Art Lochstickerei: Das Eigentliche, worum es geht, wird nicht benannt, sondern nur alles, was darum herum ist.“³³⁹ Die Handlung vollzieht sich in aller Stille.

³³³ Sie spielte die Mutter in dieser Inszenierung (Anm.d.Verf.).

³³⁴ www.spot.no/30777.html (übers. v.d.Verf.)

³³⁵ Winterhus, S. 47

³³⁶ Ebd., S. 48

³³⁷ Vgl. Winterhus, S. 49

³³⁸ Vgl. Stueland, S. 16f.

³³⁹ <http://www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6255&p=3365>

Es gibt Dinge, und sie gehören vielleicht zum Wichtigsten, von denen man am besten schweigen sollte, Dinge, die verändert, ja entstellt werden, wenn man sie ausspricht, vielleicht werden sie, wenn man sie auszusprechen versucht, sogar so verändert, dass das, was man im Nichtgesagten wusste, verloren geht. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen, sagte Wittgenstein. Derrida hingegen sagt, wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben. Ich glaube, ich verstehe, was beide meinen.

(Jon Fosse)³⁴⁰

4.3.1 Er, Sie und der Mann

Er: Wir wollen doch nur
miteinander zusammen sein
allein
irgendwo
wir wollen doch
nur irgendwo allein sein
wo wir wohnen können
Wo du und ich
allein zusammen sein können
Allein miteinander
Da wollen wir sein
Wir wollten doch nur
allein beieinander sein
allein miteinander³⁴¹

Dieses Zitat beschreibt das Dilemma des Paares. Sie wollen alleine sein, können es aber nicht, weil sie nicht dazu in der Lage sind. Er und Sie sind unfähig zu der von ihnen angestrebten Zweisamkeit. Der Mann, von dem sie ihr Haus gekauft haben und der in der Nähe wohnt, wird zum Symbol für all das, vor dem sie in die Einöde geflohen sind. Die geahnte Existenz einer dritten Person, deren Auftauchen und das Wissen um den Nachbarn reichen aus, um die alten, ungelösten Konflikte hervorbrechen zu lassen.

³⁴⁰ Fosse: Gnostische essay, S. 123; Materialbuch Schauspielhaus Bochum, S. 31 (übers. v. Hinrich Schmidt-Henkel)

³⁴¹ Fosse, Jon: Da kommt noch wer, Stückabdruck, Theater heute, Januar 2000, Berlin 2000, S. 62

Die Anzahl der Pausen ist gleichmäßig auf die Beteiligten verteilt. Es wirkt, als würde der eindringende Mann häufiger schweigen. Er tritt nur in zwei Szenen auf, was das Schweigen zahlreicher erscheinen lässt. Die beiden Male, die er auftaucht, bestreitet er die Unterhaltung beinahe allein. Man bekommt den Eindruck, als habe er die Einsamkeit des Ortes am eigenen Leibe erfahren und sei nun froh, endlich jemanden zum Unterhalten bzw. zum Zuhören zu haben. Das plötzliche Ende seines Alleinseins macht ihn redselig; die verschiedensten Informationen platzen aus ihm heraus. Er schwatzt drauflos und kommt doch nicht von der Stelle im Dialog. Immer geht es um dieselben Themen: das Haus, seine Familie, die Einöde, Geld und Gesellschaft (64, komplette Szene 5).

Auch in den Unterredungen des Paares gibt es solche Wiederholungen. Da wird aus „Da kommt noch wer (Sie)“ kontra „Niemand kommt (Er, Szene 1)“ zunächst „Der kommt wieder (Er, Szene 2)“, dann „Keiner soll kommen (Er)“ sowie „Der kommt nicht wieder (Sie, Szene 3)“, gefolgt von „Der kommt immer wieder (Er, Szene 4)“, bis ‘der’ wirklich wieder kommt (Szene 5), was mit „Ich hab ja gewusst, dass wer kommen würde (Er, Szene 6)“ pariert wird, bevor das Paar allein ist (Szene 7). Die Variation des Kernsatzes zeigt, dass Er und Sie ihr Problem nicht in den Griff bekommen. Sie reden von vielen Angelegenheiten, aber nicht über sie. Obwohl sie sich unterhalten, besteht ein Mangel an Kommunikation, weil die elementaren Dinge verschwiegen werden. Das Paar weigert sich; es leidet ähnlich wie die Mutisten an einer Angststörung. Sie sind einander gegenüber gehemmt, sei es aus Selbstschutz oder Schutz des anderen, so dass man auch auf Verschuerens siebten Schweige-Grund verweisen kann: Er und Sie verheimlichen etwas. Sie sind nicht offen miteinander und werden kommunikationsunwillig; sie brechen zu oft ab und können unmöglich eine Lösung finden. Das beste Beispiel für die Unfähigkeit, über etwas zu reden, ist die Episode mit dem Bett der Großmutter in der vierten Szene (67). Er zögert zu sagen, dass die alte Frau wohl in diesem Bett gestorben ist, und auch Sie kann es nicht aussprechen. Wenn die Beiden nicht über ein fremde Tote reden können, wie sollten sie dann in der Lage sein, über sich selber zu sprechen?

Als Leser oder Zuschauer hat man Schwierigkeiten, die ständig beschworenen Formeln wie „unser Haus,“ „du und ich,“ „allein miteinander,“ „ich und du,“ „beieinander ausruhen“ und „wir werden zusammen sein“ ernst zu nehmen. Für das Paar mögen die Wendungen zu einem wichtigen Ritual gehören, um ihre Zusammengehörigkeit zu verdeutlichen und zu memorieren. Doch im Laufe des Geschehens werden diese Floskeln ihres Sinns entleert, und man fragt sich, ob die Involvierten selber noch an sie glauben. In der letzten Szene werden die alten Formeln reaktiviert, um an das anfängliche Gelübde zu erinnern: zusammen allein zu sein in der Einsamkeit. Ob es funktioniert, bleibt fraglich.

Dieses Verhalten bekräftigt jedoch Löwenborgs Vermutung, dass Fosses Sprache beinahe autistische Züge hat.³⁴² Autismus ist bekanntlich geprägt von krankhafter Ichbezogenheit („du und ich,“ „ich und du“), dem Sichabschließen von der Umwelt („allein miteinander,“ „Das Haus/zu dem niemand kommen wird,“ „Wir fahren von ihnen allen fort“, „Wir wollten nicht sein/wo die anderen sind/Wir müssen doch wohnen/wo niemand sonst ist“), der dauerhaften Beschäftigung mit der eigenen Fantasie („unser Haus,“ „du und ich,“ „allein miteinander,“ „beieinander ausruhen,“ „wir werden zusammen sein“) und extremer Kontaktunfähigkeit („Weit weg von anderen Häusern/und von anderen Leuten,“ „es ist so einsam hier,“ „alle anderen/die uns auseinandergerissen haben,“ „wir wollen doch/nur irgendwo allein sein (62),“ „Aber wir habens doch nicht geschafft zu bleiben/wo die anderen sind (63),“ „Waren da nicht Schritte (64),“ „Wir machen nicht auf (66),“ „Das ist so gut/wenn man nichts sieht als das Meer/Da kann man sich sicher fühlen (67),“ „Ich kann jetzt keine Menschen sehen (68)“). Veränderungen im Umfeld werden als sehr unangenehm empfunden und rufen ängstliche und erregte Reaktionen hervor („Da kommt noch wer,“ „Der kommt wieder,“ „Keiner soll kommen,“ „Der kommt immer wieder,“ „Ich hab ja gewusst, dass wer kommen würde“).³⁴³ Das entspricht auf erschreckende Weise ziemlich genau dem Benehmen des Paares, das allein sein will.

³⁴² http://hem.passagen.se/cinnober/documents/fosse_text.html

³⁴³

<http://www20.wissen.de/xt/default.do?MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=Autismus>

4.3.2 Der Junge, das Mädchen und die Familie

Nirgends wird so viel und sinnlos dahergeredet wie in langjährigen symbiotischen Kleinfamilienverbänden. Wo jeder jeden kennt bis weit unters Hemd, wo die Claims aus Dichtung und Wahrheit abgesteckt und niemand mehr viel anderes zu sagen hat, als er den anderen mindestens hundertmal mitgeteilt hat. Wer kennt nicht die lebensphilosophischen Bauklötzchen der nahen Anverwandten, ihre tausendfach wiederholten Geschichten und die knapp drunterliegenden Nahkämpfe vom sanften Stricknadelduell bis zur gemeinen Messerstecherei? Wo das Reden längst zum Geräusch geworden ist und ein paar Reizwörter an der falschen Stelle genügen, um die katastrophischsten Gefühle wachzuküssen. Es darf auch die richtige Stelle sein. (Franz Wille)³⁴⁴

Das Mädchen: Allen ist alles egal³⁴⁵

In *Der Name* ist jeder mit sich selbst beschäftigt. Der Junge liest (68-70, 71, 76-78), das Mädchen meckert („Dir ist alles egal (65, 68, 71),“ „Du hörst nie zu (66, 68),“ „Aber ich halts hier nicht aus (66, 71, 72)“), die Schwester will Karten spielen (67, 68, 78, 79) oder Süßigkeiten essen (69, 77) und die Eltern sprechen hauptsächlich davon, sich hinzulegen bzw. geschlafen zu haben (70, 71, 75, 76, 78, 79). Die Figuren reden zueinander und vor allem aneinander vorbei, aber nicht miteinander. Das Reden ist Geräusch geworden, wie es so treffend in dem Zitat zu Beginn heißt.

Auch hier lassen sich autistische Symptome ausmachen: Die Ichbezogenheit und die Bevorzugung, in der eigenen monotonen Welt mit Stereotypen und Ritualen zu verharren (Arbeit, Kiosk, hinlegen).³⁴⁶ Das wäre eine Erklärung für das Verhalten der Eltern und besonders für das merkwürdige Desinteresse des Vaters gegenüber dem Jungen. Die Ankunft des werdenden Elternpaares verändert das gewohnte familiäre Umfeld, und die Reaktion des Vaters ist wohl die extremste („Ja ja/(*Bleibt stehen und schaut auf den lesenden Jungen*) Wer ist das (69, 70),“ „Weißt du wie er heißt/(*Die Mutter schüttelt den Kopf*)/Hast nicht gefragt (75)“). Er will zwar wissen, wer der

³⁴⁴ Wille, S. 16f

³⁴⁵ Fosse: *Der Name*, S. 68

³⁴⁶

<http://www20.wissen.de/xt/default.do?MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=Autismus>

Junge ist, aber er spricht ihn nie selber direkt an. Der Vater richtet seine Fragen an den Jungen in der dritten Person an eine dritte Person. Als sei der Junge ein personifiziertes Tabu, das man nicht benennen kann.

Die ganze Familie kommuniziert mit inhaltslosen Floskeln und akzeptiert ohne große Gefühlsausbrüche, dass der Junge und das Mädchen in ihrem Haus sind („Hab sie lang nicht mehr gesehen (69),“ „Bleiben sie lang (70)“). Wie die Mutter auf Beates Wiederkehr reagiert, erfährt man nicht; Schwester und Vater antworten identisch („Das ist ja schön (66 bzw. 76)“). Damit ist die Neuigkeit verarbeitet, und man besinnt sich auf die Tagesroutine mit Konversation und Pausen.

Der Vater: Da gibts nichts zu erzählen³⁴⁷

In einem Buch zu erfolgreicher Kommunikation finden sich folgende Ratschläge: „Ein guter Hinweis ist, andere so zu behandeln, wie man selber gerne behandelt werden möchte: mit Respekt, Interesse und Aufmerksamkeit.“³⁴⁸ Dann sollte man daran denken, die Sache bzw. das Thema zu bewältigen und nicht die Person, die einem gegenüber sitzt.³⁴⁹ *Der Name* wäre demnach ein Musterbeispiel für missglückte Kommunikation. Die Familie in Fosses Stück handelt entgegen all dieser Tipps („Wie dick du geworden bist (66, 77),“ „aber Mutter hat ihm noch nicht gesagt/dass du ein Kind kriegst/Sie sagt sie hat keine Lust dazu (67),“ „Ich glaub ich würd kein Kind mit ihr/haben wollen (68),“ „Wer ist das (69, 70),“ „Will er auch hier wohnen (70),“ „So wie du aussiehst (76)“). Ob sie sich dessen bewusst ist, weiß man nicht, aber es scheint sie nicht zu stören.

Die handlungsunfähigen und kommunikationsunwilligen Figuren reden um die ewig gleichen Themen herum oder schweigen. Sie haben sich mit ihrem Leben und den dazugehörigen Tabus („Beate hat es nicht so gut gehabt (75),“ „Du willst mir nie was erzählen (76)“) arrangiert. Die wenigen Neuigkeiten und Veränderungen werden in die alltäglichen Rituale eingefügt und genauso behandelt, als sei nichts passiert. Dieses Familiendrama beinhaltet mehrere von Verschuerens Gründen für Schweigen. Die Eltern haben nichts zu sagen (Grund vier), der Vater verheimlicht eine Episode aus Bea-

³⁴⁷ Fosse: *Der Name*, S. 76

³⁴⁸ French, S. 72

³⁴⁹ Ebd., S. 30

tes Jugend (Grund 7) und allen miteinander scheint es recht gleichgültig zu sein, ob überhaupt eine Kommunikation stattfindet (Grund 8). Zudem fällt ziemlich häufig der Ausdruck „Ja ja“, der den Überdruß für die alten Geschichten widerspiegelt.

Der Junge und das Mädchen sind die unfreiwilligen Eindringlinge in dieser Familienidylle (Die Mutter: Ja ich hab dich lange nicht gesehen//Das Mädchen: (*Nickt*) Nicht ohne Grund (68), Das Mädchen: Dabei weißt du genau wie ich mich davor geekelt hab/Zu meinen Eltern rauszufahren (71)). Die Beiden brechen zwar auch häufig ab oder legen Pausen in ihren Dialogen ein, aber so apathisch wie die Eltern des Mädchens sind sie noch nicht. Das junge Paar führt die typischen Beziehungsgespräche („Du hörst nie zu (66, 68),“ „Dir ist alles egal (65, 68, 71)“) und bildet an einigen Stellen sogar eine Einheit, die sich ohne Worte versteht (Der Junge: (*Rückt zu ihr heran, legt ihr den Arm um die Schultern*) Können wir nicht//Das Mädchen: (*Sieht ihn an, und er drückt sie an sich. Sie lehnt sich an ihn*) Ja (71)). Noch befinden sie sich nicht in der Alltagsroutine; noch haben sie sich etwas zu sagen. Auch im Schweigen.

5. Die Aktualität

Aber was geschieht, wenn der geschriebene Text ausgesprochen wird?³⁵⁰

Sobald ein Drama in Textform vorliegt, ist es unveränderlich. Die Regie oder Dramaturgie kann natürlich Teile streichen oder fremde Passagen einfügen, aber der ursprüngliche Text wird nicht umgeschrieben. Jeder Text hat jedoch „wie Stanislawskij lehrte, Tausende von Subtexten, und, wie Barthes lehrte, Myriaden von Bedeutungen.“³⁵¹ In der Inszenierung wird letztendlich nur eine Bedeutung gezeigt. Doch wer ist für sie verantwortlich? Wer legt fest, welche Bedeutung ein Text hat? Der Regisseur? Der Dramaturg? Der Schauspieler? Oder vielleicht der Zuschauer? Jan Kott tippt auf die Zuschauer und nennt sie deshalb das „gute Publikum.“³⁵²

Bevor sich jedoch das ‘gute Publikum’ seine Meinung bilden und womöglich Kunst erleben kann, muss man sich für ein Stück entscheiden. Dieses Kapitel behandelt zunächst die Beweggründe der Theater, warum sie Beckett und Fosse spielen, und setzt dann mit den (alltäglichen) Bezügen für die Zuschauer fort.

5.1 Im Theater

Beckett felt sure – Blin was later to relate – that his own text would therefore be respected and that the theatre would be empty, which seemed to the novice playwright the ideal condition for a good performance.³⁵³

Im Zusammenspiel zwischen Bühne und Besuchern soll eine stimulierende Kraft entstehen. Man möchte Kunst erleben. Das Faszinierende ist, dass jeder Zuschauer eine Aufführung anders empfindet, was man besonders gut an den Theaterkritiken sehen kann. Jeder entdeckt etwas Eigenes.

Bei Samuel Beckett und Jon Fosse geht es hauptsächlich um Grundtöne wie „Geburt, Leben, Liebe, Schmerzen, Tod und das Nichts.“³⁵⁴ Nun kann man

³⁵⁰ Kott, Jan: Über den Ernst des Theaters, Programmheft zu *Warten auf Godot*, Wiener Burgtheater 1991/1992, S. 170

³⁵¹ Ebd., S. 170

³⁵² Ebd., S. 171

³⁵³ Fletcher, S. 37

³⁵⁴ Ekbom, S. 16

diese Fragen auf sehr unterschiedliche Weise bearbeiten. In der Theaterliteratur gibt es unzählige Beispiele angereichert mit Intrigen und Komplikationen. Doch so pur wie Beckett und Fosse schreiben wenige von den ‘großen’ Themen. Dabei lädt gerade das Einfache zu den tiefgründigsten Fragen ein, die sich die Menschheit je gestellt hat.³⁵⁵ Fosse erklärt, dass gute Kunst etwas so Wichtiges mitteilt, dass es unmöglich ist, zu sagen, was sie genau mitteilt. So schafft sie es auf jeden Fall, einen Eindruck für das Wichtigste zu vermitteln von dem, was auf keine andere Weise gesagt werden kann.³⁵⁶ Man merkt, dass da etwas Spezielles passiert, kann aber nicht genau beschreiben, was es ist. Es ist Kunst, und Kunst berührt etwas in der Seele.³⁵⁷ Hat man das Glück, ein solches Erlebnis im Theater zu haben, spricht man in Ungarn davon, dass „ein Engel durch die Bühne geht“,³⁵⁸ wie Fosse erzählt.

Die Zuschauer der Uraufführung von *Waiting for Godot* im Jahre 1953 haben wahrscheinlich keinen Engel gesehen, weil sie zu schockiert waren über das, was sich dort auf der Bühne abspielte. Trotzdem wird das Stück 1999 in einer Umfrage des British Royal National Theatre von 800 Dramatikern, Schauspielern, Regisseuren und Kritikern zum bedeutendsten englischsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts gewählt.³⁵⁹ Aus dem ehemaligen Avantgarde-Stück, das noch immer zur Definition des absurden Theaters herangezogen wird, ist längst ein Klassiker geworden. Sogar Adjektive wie ‘vertraut’ und ‘zugänglich’ werden nun im Zusammenhang mit *Godot* verwendet. Das Wort ‘Godot’ ist in den weltweiten Sprachschatz eingegangen, ‘Warten auf Godot’ wurde eine bekannte Phrase und die Schriftsteller Harold Pinter, Tom Stoppard, Edward Albee, David Mamet oder Sam Shepard werden etwa “sons of Sam” genannt.³⁶⁰

Nun, Becketts Stücke haben die Eigenart von Panzerwagen und Idioten – man kann sie beschießen, man kann sie mit Crêmetorten bewerfen: sie setzen

³⁵⁵ S. Winterhus, Anne Elise: Det forlegne mennesket i det forlegne språket, Programmheft zu *Vakkert*, Det Norske Teatret 2001, S. 5

³⁵⁶ Fosse: Gnostiske essay, S. 29

³⁵⁷ Winterhus, Programmheft *Vakkert*, S. 9

³⁵⁸ Fosse: Gnostiske essay, S. 241

³⁵⁹ <http://samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>

³⁶⁰ <http://samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>

ihren Weg gelassen fort. Von anderen erstaunlichen Vorzügen abgesehen, sind sie immun gegen Kritiker. (Peter Brook)³⁶¹

Im Zuge einer Umfrage bei den deutschsprachigen Theatern (s. Kapitel 6 mit ausführlicheren Informationen) zu Beckett und seinen Stücken wurde ein Einvernehmen im Bezug auf den irischen Dramatiker und seine Arbeit deutlich. Begriffe wie „moderner Klassiker“, „klassische[r] Kanon der Theaterliteratur“ oder „einer der bedeutendsten Dichter[...] des letzten Jahrhunderts“³⁶² zeigen, dass Beckett auch hier auf dem ‘Festland’ bei einer Umfrage eine gute Platzierung erlangen würde. Die Kürze der Antworten insgesamt veranschaulicht jedoch auch, dass die beckettsche Dramatik kaum noch Aufsehen erregt. Das heißt, die Stücke sind bekannt, und man weiß, was einen erwartet. Bei einem neuen Autor mit immer neuen Premieren sieht das anders aus.

Jon: Wenn Schluss ist mit den Stücken, dann ist das halt so.

Lars: Ich würde sterben, wenn es zu Ende wäre.

Jon: Ist das so für dich? Nicht für mich. Dann schreibe ich eben Gedichte.

Aber schreiben muss ich.³⁶³

Während „die deutsche Öffentlichkeit noch schwer damit beschäftigt [ist], die neue englische Dramatik zu verarbeiten“,³⁶⁴ wartet man im Rowohlt Theaterverlag seit 1997 auf den richtigen Regisseur und das richtige Theater für Fosses Stücke. Nach drei Jahren, im Sommer 2000, ist es soweit:³⁶⁵ Sieben seiner Schauspiele liegen in deutscher Übersetzung vor, und „die Erst-, Zweit- und Drittaufführungen häufen sich derart, dass es scheint, als müsse jede Bühne, die etwas auf sich hält, einen Fosse im Programm haben.“³⁶⁶ Jon Fosse wird bereits im Dezember 2000 in der deutschen Presse die „Entdeckung des auslaufenden Theaterjahres“³⁶⁷ genannt. Seine „vertrackt ein-

³⁶¹ Brook, Peter: Die positivsten Stücke, die wir haben, S. 178ff., in: Godot-Programmheft, Burgtheater 1991/1992, S. 178

³⁶² Alle Zitate siehe Kapitel 6.1.

³⁶³ Jon Fosse und Lars Norén im Gespräch; www.nr.nu/content/p28684.asp

³⁶⁴ Corino, Eva: Fjord-Idylle. Das Phänomen Jon Fosse, Berliner Zeitung, 18.12.2001

³⁶⁵ Seiness, Cecilie N.: Fosse-hysteri i Tyskland, Dag og Tid, 22.11.2003

³⁶⁶ Kranz, Oliver: Für mich ist Traurigkeit sehr wichtig, Bonner General-Anzeiger, 21.11.2000

³⁶⁷ Heine, Matthias: Wozu Strickzeug in einer Welt ohne Pullover?, Die Welt, 18.12.2000

fach[en]“³⁶⁸ Texte sind „wie ein stiller Sturm über das deutsche und europäische Theater gekommen.“³⁶⁹ Obwohl der Norweger in seinen Dramen eigentlich nichts Neues erzählt. Es geht um gewöhnliche Leute, denen etwas geschieht, das die Ausmaße einer griechischen Tragödie hat.³⁷⁰

Wie oben angedeutet, sind die Antworten der Theaterumfrage (s. Kapitel 6) im Falle Fosses ausführlicher ausgefallen. Nach seinem Heimatland wird ihm auch von deutschen Theaterleuten eine „ganz eigene und neue Dramatikerstimme“ zuerkannt und „das Lyrische und manisch Soghafte seiner Sprache“ hervorgehoben. Man bezeichnet ihn als „neue[n] Star am Autorenhimmel“, der „auf dem besten Weg [sei] ein Klassiker zu werden.“ Neben Ausdrücken dieser Art lassen sich ebenfalls pragmatische Gründe finden. Oft wird die Entscheidung, ein Stück von Fosse zu spielen, damit begründet, dass es ein Wunsch der Regie oder das jeweilige Schauspiel einfach optimal zu besetzen gewesen sei. Ferner werden gerne Vergleiche zu anderen Autoren gezogen, z.B. Tschechow, Strindberg, Williams, O’Neill, Norén, sogar Kaurismäki und natürlich, ein „inzwischen abgedroschener Vergleich,“³⁷¹ zu Beckett.

Was haben nun diese Ausführungen und die Umfrage mit der Aktualität zu tun? Beckett ist zeitlos. Seine Schauspiele lassen sich trotz der konkreten Vorgaben immer wieder mit neuen Interpretationsmöglichkeiten spielen; das macht ihn zum Klassiker. Von Zeit zu Zeit besinnen sich die Theater der ‘alten’ Stücke und entdecken aktuelle Themen darin. Als ‘Neuling’ befindet sich Fosse auf dem Prüfstand. Alle sehen etwas Besonderes in seinen Dramen und alle wollen eine eigene Version produzieren. So offen seine Stücke sind, so konkret sind sie auch. Wie bei Beckett geht es bei ihm um die alten Fragen (Geburt, Leben, Liebe, Schmerzen, Tod). Das geschieht auf derart universelle Art und Weise, dass man neben einer zeitlosen Aktualität auch von einer Allgemeingültigkeit sprechen kann. Damit ist Jon Fosse in der Tat auf dem Weg ein Klassiker zu werden. In die Theatergeschichte hat er sich

³⁶⁸ Freund, Wieland: Familiendrama im Schnelldurchlauf, Die Welt, 01.12.2001

³⁶⁹ Schaper, Rüdiger: Das Wunder einer Stunde, Tagesspiegel, 01.12.2001

³⁷⁰ Vgl. Antwort von Mette Brantzeg, E-Mail vom 26.05.2003

³⁷¹ Alle Zitate siehe Kapitel 6.1.

laut seiner Agentin, Berit Gullberg, schon hineingeschrieben: „Da gibt es keinen Zweifel.“³⁷²

Als Inszenierung kann ich mir vorstellen, auf der Bühne zu stehen und zu schweigen. Nur hab' ich leider den Mut nicht dazu und weiß auch gar nicht, ob das im Theater möglich ist. Gemeinsam mit den Zuschauern zu schweigen. Zwei Stunden lang. Das wäre ein Traum für mich.

(Michael Thalheimer, Regisseur)³⁷³

Das Problem bei Beckett-Inszenierungen heutzutage ist, dass die Anzahl der Pausen gerne stark reduziert und deren Länge arg verkürzt wird. Die Hervorhebung der komischen Elemente erscheint am wichtigsten. Doch das ist ein Fehler. Natürlich gehören die spaßigen Momente in die Aufführung, aber nicht auf Kosten der stillen Augenblicke. Beide Teile müssen berücksichtigt werden, sonst wird der Text falsch dargestellt.

Ein gutes Beispiel für (einigermaßen) aktuelle Produktionen ist wohl der *Godot* am Schauspielhaus Bochum (Premiere Januar 2002). Wegen der Mitwirkung Harald Schmidts als Lucky wurde die Inszenierung zu einem riesigen Medienereignis. Allerdings legte das Bochumer Team mehr Wert auf die Gags, als auf die Pausen. Am Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm wurde *Godot* im Oktober 2003 sehr modern interpretiert, doch mit Späßen und Schweigen im Gleichgewicht. Während die Bochumer mit einem eher traditionellen, 'wippenden' Bühnenbild und kaum bzw. kurzen Pausen agierten, spielte sich das Geschehen in Stockholm in einem U-Bahnschacht ab, ohne (weitere) Textänderungen. Der Clou beider Aufführungen war Lucky: die Besetzung von Talkshowmaster und Kabarettist Harald Schmidt in Bochum und der Monolog als poetischer Rap in Stockholm. Die spielerischste *Endgame*-Version gibt es im Januar 1998 in Wien am Akademietheater zu sehen. George Tabori inszeniert das Stück als Probesituation mit Ignaz Kirchner und Gert Voss in sämtlichen Rollen. Die beiden Schauspieler treten während der Vorstellung mehrere Male aus ihrem jeweiligen Part heraus, um die Leistung des anderen zu kritisieren und um letztendlich die Figuren (wieder) zu tauschen. In Oslo geht es im Frühjahr 2004

³⁷² Seiness, Cecilie N.: Kvinna som star bak, Dag og Tid, 22.11.2003

³⁷³ Grund, Stefan: Der Traum vom Schweigen. Das Thalia-Quartett der Kult-Regisseure über Theater in den Zeiten der Bilderfluten und Ungewissheiten, Die Welt, 31.03.2004

am Torshovteatret mit ebenfalls nur zwei Darstellern auch sehr verspielt zu. Hier wird auf die pantomimischen Aspekte viel Wert gelegt. Nagg und Nell hat man zwar gestrichen, aber das hat weder der Inszenierung noch dem Text geschadet. Die Essener Variante (Grillo-Theater, Oktober 2003) mit kompletter Besetzung ist im Gegensatz zu den anderen beiden Produktionen vielleicht nicht ganz so spielerisch, jedoch sehr text- und pausentreu.

Die *Glückliche Tage*-Inszenierung des Theaters an der Ruhr in den achtziger Jahren missfällt Beckett,³⁷⁴ da Winnie keineswegs in einem Hügel steckt, sondern sich äußerst munter durch den Theaterraum bewegt. Auch die Vorstellung in Trondheim (Trøndelag Teater, Mai 2003) wäre mit fünf Winnies nicht unbedingt in seinem Sinne gewesen. Trotzdem haben weder die 'lebhafter' Veronika Bayer in Mülheim, noch das norwegische Winnie-Ballett dem wunderbaren Text von Beckett Schaden zugefügt.

Obwohl Fosse erst seit einigen Jahren auf deutschsprachigen Bühnen gespielt wird, gibt es schon jetzt die unterschiedlichsten Interpretationen. Auch hier sind natürlich in- und ausländische Sichtweisen desselben Stückes am interessantesten – oder etwa Hörspielversionen.

Als im Herbst 2000 *Der Name* am Düsseldorfer Schauspielhaus gezeigt wird, reagiert das Publikum etwas verstört: Es war die vielen stillen Momente dieser überzeugenden Inszenierung nicht gewöhnt und zog die (unfreiwillig) komischen Augenblicke des Abends vor.

Dem schwedischen Riksteatern genügen für seine Darstellung des Stückes *Da kommt noch wer* zwei Stühle, eine Wand, eine geschickte Lichtgestaltung und Mikroports. Vom Band werden einige Textzeilen eingespielt, die nun zu Gedanken der Figuren geworden sind, was den Gesamteindruck einer intimen Vorstellung noch verstärkt. Ein völlig anderes Erlebnis bieten Hörspiele, wo sich alles um die Stimmen der Schauspieler dreht. Die Ausstrahlung von *Da kommt* im norwegischen Radio gehört sprachlich gesehen zu den perfekten (Nynorsk). Überraschend ist jedoch, dass diese Variante Thriller-Qualitäten hat und man wie gebannt mit den Figuren auf Geräusche horcht. Hier ist die Stille am greifbarsten.

³⁷⁴ Knowlson, S. 865f.

Zwei sehr unterschiedliche *Winter*-Produktionen konnte man in Bochum (Schauspielhaus, Mai 2002) und in Oslo (Torshovteatret, Januar 2003) sehen. Während die deutsche Variante kalt, winterlich und vielleicht etwas steif wirkt, geht es bei den Norwegern wärmer, beinahe frühlingshaft und locker zu. Die vielen Wiederholungen im Text bleiben in der Interpretation des Torshovteatret durch ständig neue Betonungen weitgehend unbemerkt. Es gab die Idee zu einem fünften, nonverbalen Akt für diese Vorstellung, aus dem leider nichts geworden ist.³⁷⁵

Schönes wird im Februar 2001 in Oslo von dem Fosse-Regisseur Kai Johnsen uraufgeführt (Det Norske Teatret). Die Inszenierung ist humorvoll und zugleich schweigsam mit einem kargen, aber sehr effektiven Bühnenbild.

In Bergen findet im September 2003 die norwegische Erstaufführung von *Das Mädchen auf dem Sofa* statt (Den Nationale Scene). Das Stück spielt in zwei Zeitebenen, was mit einer ebenerdigen (Vergangenheit) und einer dahinterliegenden, erhöhten Spielfläche (Gegenwart) gelöst wurde. Auch hier werden Pausen und Situationskomik berücksichtigt und herausgearbeitet.

Setzt man die Dramen von Beckett und Fosse textgetreu in Szene, werden die Pausen zu einem natürlichen Teil des Dialogs. Handelt es sich um eine gute Inszenierung, das heißt, trifft sie den Ton (in Fosses Fall) bzw. die Stille (bei Beckett), ist es zweitrangig, ob Figuren oder Teile des Textes gestrichen wurden. Die Hauptsache ist, dass man sich an die Anweisungen der Autoren hält: [*Pause*].³⁷⁶

5.2 Im Alltag

Es kursieren verschiedene Zahlen in Zeitungs- und Fernsehmeldungen über die Anzahl der Sprachen, in die Fosses Texte bereits übersetzt worden sind. Die zuverlässigste Auskunft stammt von Jon Fosse selbst: Er sagt, dass es ca. vierzig Sprachen sind.³⁷⁷ Das heißt, dass viele Menschen unterschiedlichster Nationalitäten, von Japan über den Iran bis Europa, die Stücke ver-

³⁷⁵ Tørressen, Hege Randi: Prosessen bak *Vinter*, Norsk Shakespearetidsskrift, Nr. 1, Oslo 2003, S. 79 (77-79)

³⁷⁶ Weitere, ausführlichere Informationen zu den hier genannten Inszenierungen finden sich in Kapitel 6.2.

³⁷⁷ Jon Fosse in einer Mail an die Verfasserin, 06.01.2005

stehen. Die weltweite Gültigkeit ist das besondere Merkmal zeitloser, klassischer Texte und sie trifft sowohl auf Fosse als auch auf Beckett zu.

Im Publikum dazu zwei-, dreimal hell auflodernde Lachsalven, die aber aus mitfühlendem Entsetzen ebenso schnell wieder ersterben.³⁷⁸

Mit den Handlungsabläufen bei Beckett und Fosse kann sich jeder identifizieren: warten, herumkommandieren bzw. -kommandiert werden, umziehen, mit einer geliebten Person allein sein (wollen), unerwarteter Besuch, streiten, familiäre Probleme, Nachwuchs bekommen oder schlafen. Als Zuschauer sitzt man in der schützenden Dunkelheit des Theatersaals und betrachtet das Treiben auf der Bühne mit gewisser Distanz. Doch es gibt immer wieder Augenblicke, in denen dieser Abstand verschwindet. Da entdeckt man Übereinstimmungen mit dem eigenen Leben, bekommt Mitgefühl, hat vielleicht ein 'déjà-vu'-Erlebnis oder verkrampft wegen der ansteckenden Spannung.

In Verbindung mit Beckett und vor allem mit Fosse spricht man oft von 'beredtem Schweigen' und 'verschwiegenem Reden.' Das beschreibt auch den Alltag vieler Menschen: Man redet zueinander, meist aneinander vorbei und selten miteinander; man versteht sich ohne viele Worte; man ist unzufrieden mit der eigenen Situation, ändert aber nichts an ihr; alles wird Routine.

Wenn Brook sagt, Becketts Stücke seien „die positivsten, die wir haben“,³⁷⁹ dann sollte man meinen, dass man als Zuschauer mit einem Lächeln aus einer Beckett-Inszenierung hinausgeht oder zumindest geläutert. Denn irgend etwas nimmt man mit von einem Theaterabend. Das kann Unverständnis sein, Zufriedenheit, Ärger und der Vorsatz, das Abo zu kündigen bzw. nie wieder ins Theater zu gehen, oder grenzenlose Begeisterung.

Dem Publikum eine gute Aufführung zu bieten, ist nicht einfach, besonders mit so 'schweigsamen' Texten wie denen von Beckett und Fosse. Bei jedem Lesen entdeckt man etwas Neues, so dass man sich für einen Ansatz entscheiden muss. Da in Becketts Fall „Nothing is funnier than unhappiness“

³⁷⁸ Wille, S. 17

³⁷⁹ Brook: Die positivsten Stücke, S. 178

(*Endgame*, 20) gilt, besteht die Gefahr, dass die Späße überreizt werden und das jeweilige Stück verlacht wird. Zudem werden (besonders bei Beckett) gerne Pausen gestrichen, obwohl sie wesentlich sind für den Text.

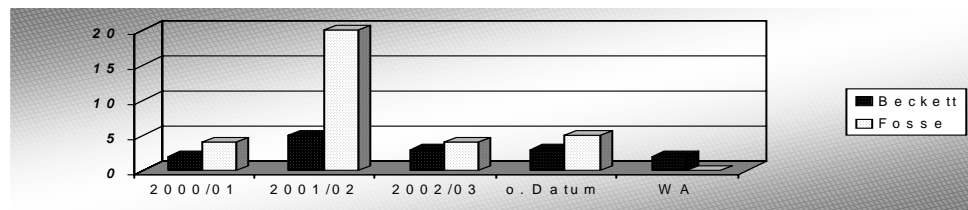
Das Charakteristische und gleichzeitig Problematische an Fosses Stücken ist die Musikalität. Man muss den Ton treffen. Je präziser man den Ton trifft, desto besser wird die Inszenierung, sagt Fosse.³⁸⁰ Das ist schwer. Trifft der Schauspieler nicht beim ersten Versuch, fällt der Text in sich zusammen, bestätigt die Produzentin der Osloer *Winter*-Vorstellung, Hege Randi Tørresen.³⁸¹ Doch es scheint zu gelingen. Beckett wird nach wie vor gespielt, Fosse auf den Bühnen weiter erforscht und die Zuschauer haben hoffentlich einen Engel gesehen.

³⁸⁰ Bjørneboe: Teatrets gjennomsiktighet, S. 50

³⁸¹ Tørresen, S. 77

6. Samuel Beckett und Jon Fosse in der Theaterpraxis

Betrachtet man die Spielzeiten 2000/2001, 2001/2002 und 2002/2003 anhand der Spielpläne der deutschsprachigen Theater, die im Internet verfügbar sind bzw. waren, stößt man auf 10 Premieren von Becketts Stücken und sagenhaften 28 von Fosse. Rechnet man Wiederaufnahmen und Repertoire sowie die Inszenierungen hinzu, die ohne ein genaues Datum angekündigt werden, sind es sogar 15 für Beckett und 33 für Fosse. Auffällig ist jedoch, dass beide Autoren ihr Optimum in der Spielzeit 2001/2002 hatten und das Interesse im darauffolgenden Jahr wieder abnahm.



2000/2001: Beckett (B)/2Premieren, Fosse (F)/4Premieren

2001/2002: B/5, F/20

2002/2003: B/3, F/4

ohne Datum: B/3, F/5

Wiederaufnahmen (WA): B/2, F/0

Im Zeitraum 2000-2003 war die Spielzeit 2001/2002 die erfolgreichste für beide Autoren.

Zu Beginn der Abhandlung gibt es einige Erläuterungen, warum diese Arbeit über Samuel Beckett und Jon Fosse geschrieben wird. Im Hinblick auf die Dramen, die die Grundlage für die vorangegangenen Ausführungen darstellen, kann man auch fragen: Warum bringt ein Theater ein Stück von Samuel Beckett und/oder Jon Fosse auf die Bühne? Wie wird die Spielplanentscheidung begründet? Die Nachfrage bei diversen Dramaturgen soll darüber Auskunft geben. Besonders da in den letzten Jahren ein Fosse-Boom an den deutschsprachigen Bühnen (und nicht nur dort) entstanden ist, scheint eine Aufklärung sinnvoll und interessant. Geht es um das Drama, den Namen des Autors, das Profitieren von der allgemeinen Begeisterung oder um andere Faktoren?

Die Fragen an die Schauspielhäuser sind ganz bewusst offen gehalten worden, um zu sehen, was den Ausschlag für die jeweilige Wahl gegeben hat: der Text und dessen konkreter Inhalt oder eher Ensemble, Regie, Spielzeitmotto und Ökonomie. Es geht einzig und allein um den oder die Gründe für die Auswahl eines Stückes. Um eine möglichst ehrliche und authentische Reaktion zu erhalten, wird darauf verzichtet, direkt nach dem Schweigen zu fragen. So wird auch der Titel der Abhandlung in den Schreiben an die Bühnen nicht erwähnt.

Die Antworten werden weder einer Wertung unterzogen noch kommentiert, sondern einfach nur wiedergegeben. Schließlich hat man als Theaterbesucher normalerweise keine Gelegenheit ein Theater zu fragen, warum ausgerechnet dieser oder jener Text gespielt wird.

Obwohl die Fragen, die den Theatern gestellt worden sind, auf den ersten Blick sehr einfach wirken, erweisen sie sich bei der Beantwortung als recht kompliziert. Daher ist es umso positiver, dass sich so viele Bühnen beteiligt haben.

Den Theatern, die sich die Mühe gemacht haben, zwei Fragen zu erläutern, gebührt an dieser Stelle Dank. Es handelt sich dabei um: Ruth Bader (Schauspiel Köln), Erpho Bell (Stadttheater Bremerhaven), Friederike Bernau (Theater Regensburg), Michael Billenkamp (Theater Bielefeld), Dr. Dagmar Borgmann (Schauspiel Leipzig), Volker Bracher (Schlosstheater Celle), Ingoh Brux (Düsseldorfer Schauspielhaus), Marcel Bugiel (Theater Aachen), Horst Busch (Städtische Bühnen Münster), Gabriella Bußacker (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), Ilke Dietrich (Schauspiel Leipzig), Birgit Franz (Studiobühne Bayreuth), Christian Fuchs (Nationaltheater Weimar), Jens Hilje (Schaubühne am Lehniner Platz Berlin), Marion Hirte (Münchner Kammerspiele), Franz Huber (Landestheater Linz), Gunnar Klattenhoff (Bayerisches Staatsschauspiel), Marcel Klett (Staatsschauspiel Dresden), Peter Kroher (Schauspiel Frankfurt), Karin Müller (Schauspielhaus Graz), Jörg Neumann (Vogtlandtheater Plauen), Barbara Noth (Staatstheater Darmstadt), Hartmut Runge (Anhaltisches Theater Dessau), Thomas Schindler (Theater Hof), Martin Siebold (Theater Krefeld Mönchengladbach), Dr. Almuth Voß (Schauspiel Essen), Konstanze Wolgast (Staatstheater Braunschweig), Wolfgang Wiens (Burgtheater Wien), Maren Zimmer-

mann (Staatstheater Nürnberg) und Regisseur Thomas Janßen. Ein besonderer Dank geht an Petra Biederbeck (Schauspielhaus Bochum), Joachim Klement (Bremer Theater), Jens Raschke (Schauspielhaus Kiel) sowie Tamar Hager und Susanne Range (beide neues theater halle).

Auch Schauspielhäuser in Norwegen und Schweden wurden angeschrieben. Trotz sehr positiver Rückmeldungen kam es zu der Entscheidung, sich auf die Antworten der deutschsprachigen Theater zu beschränken. Die Ausführungen von Michael Evans (Rogaland Teater, Stavanger), Nicolas Horne (Totalteatret, Tromsø), Ulrika Rattfeldt (Stadsteatern Stockholm), May Selmer (Trøndelag Teater, Trondheim) und vor allem von Mette Brantzeg (Sogn og Fjordane Teater), Gerd Stahl (Nationaltheatret, Oslo) sowie Cecilia Ølveczky (Det Norske Teatret, Oslo) sind sehr hilfreich gewesen und haben indirekt auf die Arbeit eingewirkt.

6.1 Ergebnisse einer Theaterumfrage

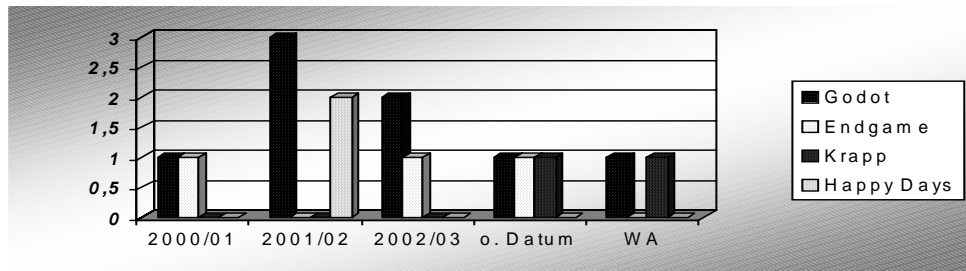
Im Folgenden sind die Antworten der Theater zu lesen. Orte und Namen werden entweder ausgelassen oder abgekürzt, um die Aussagen anonym und allgemein zu halten. Einige Bühnen, an denen mehrere Stücke eines oder beider Autoren gespielt wurden, sendeten eine standardisierte Auskunft für alle Produktionen. Da hier jedes Stück einzeln behandelt wird, kann es deshalb zu merkwürdigen Mehrfachnennungen kommen.

Samuel Beckett

Warum haben Sie ein Stück von Samuel Beckett in Ihren Spielplan aufgenommen?

- Beckett [ist] bis dato [hier] überhaupt noch nicht gespielt worden. Insofern hatten wir Nachholbedarf und haben uns für das bekannteste Stück entschieden.
- Der Autor schreibt Texte von herausragender literarische Qualität und ist ja seit langem ein moderner Klassiker.
- Er ist ein Autor konsequenter Reduktion und Künstler des Minimalen. Der Autor ist ein Formsetzer: Erfinder bestimmter Erzähl-Techniken. Die Wirklichkeit ist im Stück relativ, d.h. die formale Behauptung.

- Ihre Fragen klingen einfach, sind aber sehr schwer zu beantworten. Außer man macht den üblichen Wortmüll: wichtiger Autor, Zeitgenossenschaft, Konzeption als Spiegel unserer Zeit usw.
- Es gibt tausend Gründe Beckett zu spielen. Gehört er nicht zu den bedeutendsten Dichtern des letzten Jahrhunderts? Hat er uns nicht auf geniale Weise das „positive Nichts“, dem wir uns stellen müssen, näher gebracht?
- Im Kleinen Haus werden i.d.R. Stücke zur Aufführung gebracht, die ein Publikum finden müssen. In der vergangenen Spielzeit kam [...] auch der Schwerpunkt Neuentdeckung von Klassikern hinzu. [...] Becketts Beschreibung des Lebens – des Zustandes „Leben“ - verbunden mit der Frage nach dem Sinn des Lebens – letztendlich nach Gott, ist nicht nur ein gut geschriebener Text, sondern in unseren Augen auch visionär, was die Wichtigkeit des Vorgangs „Glauben“ am Beginn des 21. Jahrhunderts [angeht]. Immer mehr Wissen lässt die Frage nach dem Sinn unseres Tuns dringender denn je erscheinen – u.a. die nicht enden wollende Serie der Terroranschläge aus religiös-politischer Motivation. Wer bin ich? Warum bin ich? Wer sind die anderen? Warum existieren die anderen?
- Beckett gehört inzwischen zum klassischen Kanon der Theaterliteratur, es macht also Sinn, ihn von Zeit zu Zeit wie andere Werke dieses Kanons in den Spielplan aufzunehmen und einem Publikum zu zeigen, das damit nicht mehr vertraut ist.
- Weil uns seine Stücke sowohl von ihrem Klima als auch von ihren Figuren und ihrer Sprache überaus gut gefallen.
- Weil es sich der Regisseur ausgesucht hat, weil Beckett in H. lange nicht inszeniert worden ist und weil wir vermutet haben – und es sich glücklicherweise auch bestätigt hat -, dass Inhalt, Form und Struktur von Becketts Stücken ungemein zeitgenössisch sind.



2000/2001: Waiting for Godot (G)/1 Premiere, Endgame (E)/1 Premiere,
Krapp's Last Tape (K)/0 Premiere, Happy Days (HD)/0 Premiere

2001/2002: G/3, E/0, K/0, HD/2

2002/2003: G/2, E/1, K/0, HD/0

ohne Datum: G/1, E/1, K/1, HD/0

Wiederaufnahme (WA): G/1, E/0, K/1, HD/0

Im Zeitraum 2000-2003 wurden die meisten Beckett-Stücke in der Spielzeit
2001/2002 aufgeführt. Das am häufigsten gespielte Stück in all diesen Jahren
ist *Waiting for Godot*.

Warum gerade dieses Stück?

Waiting for Godot

- Insofern hatten wir Nachholbedarf und haben uns für das bekannteste Stück entschieden. [...] Die große Bühne unseres Hauses eignet sich wenig für Stücke mit Kammerspielcharakter. Seit einigen Jahren steht uns mit [einer Kirche] ein entsprechender Raum zur Verfügung, und es hatte für uns einen ganz besonderen Reiz, genau dieses Stück in einem sakralen Raum aufzuführen.

- Diese Frage kann ich kurz mit unserem damaligen Spielzeitthema „Glaube“ und unserer Frage „An was glaubt der Mensch, wenn er nicht (mehr) glaubt?“ beantworten.

- *Warten auf Godot* zählt in unseren Augen zu dem Bereich moderne Klassiker, die ihr Publikum haben und nicht finden müssen. Eine weitere Überlegung kam hinzu: das Kleine Haus ist sanierungsbedürftig – nur eine hohe Auslastung ermöglicht einen politischen Rückhalt, der ein solches Vorhaben realisieren lässt. So steht die Spielzeit 2002/2003 unter dem Anspruch möglichst viele Besucher ins Kleine Haus zu locken [u.a. mit *Godot*].

- Die Gründe für die Neuproduktion von *Warten auf Godot* liegen: in der Absicht, eine Reihe der Klassiker des Theaters des 20. Jahrhunderts weiter

zu führen, die dem Trend der allgemeinen Spielpläne-Verflachung zumindest partiell entgegenwirkt; im Mangel an Beckett-Inszenierungen in der Vergangenheit auf dem Gebiet der ehemaligen DDR (und konkret hier) und dem gespürten Nachholbedarf seitens der Schulen, eines (kleinen) akademischen Theater-Liebhaber-Kreises und der Theaterleute (der sogenannten „Macher“) selbst; im Bemühen, mit einer komödiantisch-clownesken Sicht Beckett zu entsprechen und vordergründige interpretatorische „Kopflastigkeiten“ nicht zuzulassen, um landläufige Voreingenommenheiten zu entkräften; daher *Godot* auch als das (vermeintlich) komödiantischste Stück Becketts.

- Weil es sich der Regisseur ausgesucht hat, weil Beckett in H. lange nicht inszeniert worden ist, weil wir vermutet haben - und es sich glücklicherweise auch bestätigt hat -, dass Inhalt, Form und Struktur von Becketts Stücken ungemein zeitgenössisch sind, und weil wir eine ideale Besetzung dafür haben.

Endgame

- Ich bin sicher, dass die Aufführung, die Interpretation, die Schauspielkunst der Darsteller Ihre Frage beantworten werden.

- Um einigermaßen ehrlich zu antworten, haben wir nach einem Stück für den Schauspieler [...] gesucht und die Regisseurin [...] wollte das Stück unbedingt machen.

- Es war eine fertige Inszenierung, die wir eingekauft haben.

Krapp's Last Tape

- Unsere Gründe *Das letzte Band* in den Spielplan aufzunehmen, sind weniger inhaltlicher Natur: Seit dieser Spielzeit ist [...] als Schauspieler bei uns engagiert. Er ist ein großartiger Schauspieler und eine seiner Paraderollen ist der alte Krapp aus dem *Letzten Band*. Wir haben uns daher entschlossen, diese Produktion in unseren Spielplan zu übernehmen. Die große Nachfrage beim Publikum zeigt, dass es nicht verkehrt war.

- Wir spielen *Das letzte Band*, weil es ein gutes Stück ist, das in [...] noch nie inszeniert wurde, außerdem weil es eine herausragende Aufgabe für einen „reiferen“ Schauspieler ist und weil unser Schauspielensemble nur noch aus drei älteren Herren besteht.

Happy Days

- Die beiden Damen [...] setzen sich zum ersten Mal mit Beckett auseinander; ihr Interesse erklärt auch die spezifische Stückwahl.

Jon Fosse

Warum haben Sie ein Stück von Jon Fosse in Ihren Spielplan aufgenommen?

- Er thematisiert mit großer sozialer Genauigkeit alltägliche Lebensprobleme. Seine Figuren sind nicht glamourös, ihre Konflikte nicht a priori „dramatisch“, sondern eher aus dem Stoff, aus dem die meisten Sorgen, Zermürbungen und Ängste bestehen: Banalität.
- Weil er einen neuen, eigenwilligen Ton in die zeitgenössische Dramatik gebracht hat, weil er die ewigen Themen von Liebe und Tod sehr heutig darstellt, d.h. gänzlich unmelodramatisch, weil bei ihm ähnlich wie bei Tschechow das Unausgesprochene die gleiche Rolle spielt wie das Gesagte. Und weil er sehr gute Rollen schreibt.
- Für uns gehört zur Aufgabe des Theaters, zeitgenössische Autoren vorzustellen bzw. zu pflegen. Entscheidungen für Texte sind auch immer Entscheidungen für Qualitäten. Fosse ist eine singuläre Erscheinung unter den uns bekannten zeitgenössischen Autoren. Es gibt keinen anderen Schriftsteller, der derzeit so genau und konsequent mit Form und Sprache umgeht.
- Jon Fosse gehört unserer Ansicht nach zu den wenigen Gegenwartsautoren im Theater, die es verstehen, gesellschaftliche Themen so zu bearbeiten, dass sie nicht nur ein spezielles Publikum ansprechen (wie z.B. zahlreiche neue Autoren aus dem britischen Raum [...]). Sein Rückbezug auf den Mikrokosmos „Familie“, der in der Tradition Strindbergs, Tennessee Williams', Eugene O'Neills oder Lars Noréns steht, eröffnet immer wieder neue Sichtweisen auf vermeintliche altbekannte Probleme. Zudem versteht es Fosse (und mit ihm sein Übersetzer) vorzüglich, durch Sprache innere „Leerstellen“ auszudrücken.
- Wir hatten noch nie einen skandinavischen Autor in unserem Spielplan und fanden die Sprache und Wortlosigkeit außerordentlich packend und

stellte Parallelen zu unserer „fränkischen Mentalität“ fest und dass uns das gar nicht so fremd ist.

- [...] hat man doch am Haus eine gewisse Furcht vor modernen Stücken, da sie „nicht so gut laufen“. Aber [...] weil es von der Besetzung sehr gut auf die zur Verfügung stehenden Schauspieler passte und weil es letztendlich auf der abgelegensten und kleinsten Bühne gemacht wurde, durfte es dann sein.

- Fosse ist im Moment an deutschen Theatern sehr gefragt. Er scheint mit seinen Stücken und Stoffen einen Nerv zu treffen, der Publikum wie Theaterleute umtreibt. Im Moment ist es beinahe ein „Muss“, Fosse in den Spielplan zu nehmen.

- Der Autor schreibt Texte von herausragender literarischer Qualität und ist auf dem besten Weg, ein Klassiker zu werden.

- Fosse ist z.Zt. einer der neuen Stars am Autorenhimmel. Natürlich will man seinem Publikum dann diesen Schriftsteller vorstellen. Ich denke, Fosse drückt in seinen Stücken ein Unbehagen mit den gesellschaftlichen und privaten Beziehungen aus. Gerade diese Verschränkung dieser beiden Bereiche interessiert das Theater. Die Vagheit, um nicht zu sagen Ungenauigkeit, der Figuren, scheint das Interessante zu sein. Seine Figuren fühlen sich unwohl und sie wissen nicht genau warum. Diese Offenheit ist ehrlicher, als es eine genaue Problemanalyse sein kann. Seine Stücke sind vage, aber formal sehr genau gebaut. Fast wie eine musikalische Form, wie ein Sonatensatz. Die Strenge der Form, trotz inhaltlicher Offenheit, das ist die Leistung von Fosse, die ich so z.Zt. von keinem anderen Schriftsteller erreicht sehe. Um einen inzwischen etwas abgedroschenen Vergleich zu ziehen: wie Beckett.

- In seiner genauen sprachlichen Darstellung verschiedenster Situationen und auch verschiedenster Zustände von Menschen liegt die Faszination seiner Stücke. Fosses Menschen - mit ihren Ecken und Kanten - kommen nicht vom Rand der Gesellschaft, sondern aus ihrer Mitte. Ein wichtiger Punkt für die zeitgenössische Dramatik.

- Da die Stücke von Jon Fosse im deutschsprachigen Raum in der Theaterwelt viel diskutiert (und aufgeführt) wurden, haben auch wir uns mit dem Autor beschäftigt. Dem Regisseur [...] liegen die Stücke von Jon Fosse sehr am Herzen.

- Für die Aufnahme dieses Stückes in unseren Spielplan gab es eher pragmatische Gründe. Es wurde im Rahmen unserer Autorenbühne aufgeführt, einem kleinen Spielort, in dem in erster Linie zeitgenössische Autoren unserem Publikum näher gebracht werden wollen. Ich brauche Ihnen nicht weiter zu erklären, dass Jon Fosse z.Zt. landauf landab gespielt wird.
- Er ist ein Autor konsequenter Reduktion und Künstler des Minimalen. Der Autor ist ein Formsetzer: Erfinder bestimmter Erzähl-Techniken. Die Wirklichkeit ist im Stück relativ, d.h. die formale Behauptung.
- Fosses gut geschriebene Stücke faszinieren Theatermacher natürlich und ihre aktuellen Themenstellungen, ihre modernen Menschen (und damit spannenden Rollen) haben einen wichtigen Platz in unseren Spielplänen.
- Wir haben uns auf (meist junge) Gegenwartsautoren festgelegt, die in ihren Stücken auf besondere Weise Stellung zu aktuellen Fragen nehmen. Außerdem arbeiten wir ausschließlich mit jungen Regisseuren. Diese doppelte Festlegung engt uns in der Spielplangestaltung zwar ein, sorgt jedoch für einen frischen Wind in der leicht angestaubten Kulturstadt [...], und erlaubt uns, Talente zu entdecken und zu fördern. Die Entscheidung für ein Stück von Jon Fosse ist uns nicht leicht gefallen, zwar waren wir alle von der Qualität des Stücks überzeugt, aber Fosse ist in Deutschland ein mittlerweile "durchgesetzter" Autor. *Die Nacht* wurde nach der Erstaufführung in Zürich von annähernd 10 deutschsprachigen Theatern nachgespielt, es gab auf dieser Seite wenig zu entdecken. Ausschlaggebend war für uns der Wunsch der Regisseurin, einen Fosse zu inszenieren.
- Die Theaterleitung und wir Dramaturgen konnten diese Begeisterung für die Theatertexte Jon Fosses sofort teilen, so dass es keine langen Diskussionen gab, das Stück zu spielen - zumal sich auch schnell eine sehr junge "Wunsch-Besetzung" in den Reihen unseres Ensembles formierte.
- Das [Theater] hatte in der Spielzeit 2001/2002 ein sogenanntes „Spielzeitthema“, nämlich Sprachlosigkeit/Kommunikationsstörungen. Da durfte Jon Fosse natürlich nicht fehlen. Zumal, und das ist die zweite Antwort, Jon Fosse in den Spielzeiten 2000/2001 und 2001/2002 einfach DER neue Autor war, und dem möchte man als Theater natürlich auch gerne in einer eigenen Interpretation stellen.
- Die Stücke von Jon Fosse wurden gerade zu dem Zeitpunkt ins Deutsche übersetzt, d.h. der Autor wurde für uns gerade erst bekannt. Wir hatten ihn

zu einer Lesung eingeladen, und auch aus diesem persönlichen Kontakt heraus, haben wir uns intensiv mit seinen Stücken beschäftigt. [...] Wir sind der Meinung, dass Jon Fosse eine ganz eigene und neue Dramatikerstimme ist. Sein Werk ist hochmusikalisch und verweist gleichzeitig auf Beckett und Kaurismäki.

- Wir haben uns für Jon Fosse als Autor entschieden, weil er schlicht inzwischen zu den bedeutendsten norwegischen Dramatikern zählt und sich dabei einen mit Ibsen vergleichbaren Rang auf deutschen Bühnen erworben hat.

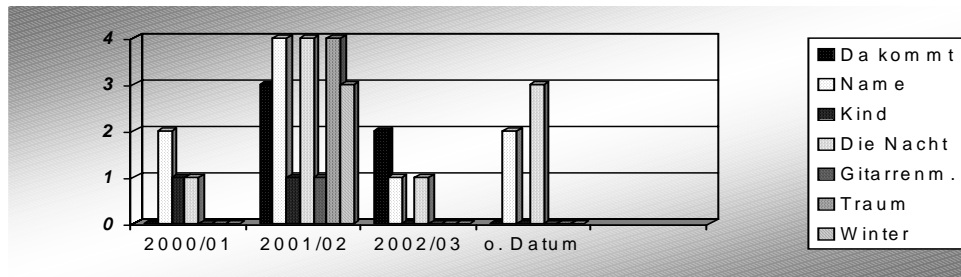
- Wir wollten schon seit längerer Zeit ein Stück von Jon Fosse spielen, weil uns seine Stücke im Bezug auf die Sprache, die Kargheit der Handlung und die desillusionierten Schilderungen der Figuren sehr beeindruckt haben.

- Warum Fosse überhaupt – weil wir seine Stücke ihrer Archaik und tiefen Menschlichkeit, ihrer Musikalität und wunderbaren Figurenzeichnungen wegen lieben. In allen seinen Stücken kennt und erkennt man psychologische und philosophische Konstellationen, Entwicklungen und ewig wiederkehrende Situationen. Das Lyrische und manisch Soghafte seiner Sprache ist schwer zu inszenieren, weil es eben so leicht und selbstverständlich erscheinen muss. Aber Fosses Stücke haben etwas an sich, in das sich Theaterleute – Regisseure, Schauspieler und Dramaturgen – immer wieder verlieben. Unsere, wie ich finde, sehr gelungenen Inszenierungen scheinen unserer Vorliebe aber auch recht zu geben.

- Weil Jon Fosse einer der wichtigsten Gegenwartsdramatiker ist und uns seine Stücke sowohl von ihrem Klima als auch von ihren Figuren und ihrer Sprache überaus gut gefallen.

- Weil er ein guter Autor ist.

- Es gibt natürlich immer viele Gründe, ein Stück in den Spielplan aufzunehmen. Inhaltliche und theaterpraktische. Inhaltlich ist natürlich die spezielle Erzählweise Fosses, die auch eine bestimmte, eher unübliche Spielweise fordert, eine große Herausforderung für ein Ensemble.



2000/2001: Da kommt noch wer (DK)/0 Premiere, Der Name (N)/2

Premieren, Das Kind (K)/1 Premiere, Die Nacht singt ihre Lieder

(DN)/1 Premiere, Der Gitarrenmann (G)/0 Premiere, Traum im

Herbst (T)/0 Premiere, Winter (W)/0 Premiere

2001/2002: DK/3, N/4, K/1, DN/4, G/1, T/4, W/3

2002/2003: DK/2, N/1, K/0, DN/1, G/0, T/0, W/0

ohne Datum: DK/0, N/2, K/0, DN/3, G/0, T/0, W/0

Im Zeitraum 2000-2003 war die Spielzeit 2001/2002 die erfolgreichste für Fosse. Die am häufigsten gespielten Stücke sind *Der Name* und *Die Nacht singt ihre Lieder*.

Warum gerade dieses Stück?

Da kommt noch wer

- [Es] passte sehr gut zu unserem Spielplanthema, das sich mit grenzgängischen Individuen beschäftigte, in diesem Fall ein Paar, das sich von der gesellschaftlichen Welt lossagen will, um endlich ungestört ihre Liebe zu leben. Und natürlich scheitert.

- Wir hatten die Gelegenheit, dieses Stück als dritte Bühne in Deutschland zu zeigen. Andere Stücke von Fosse sind inzwischen oft auf die Bühne gelangt, da ist es doch von besonderem Interesse, ein noch wenig gezeigtes Stück aufzuführen. Zudem hatten wir eine sehr stimmige Besetzung für dieses Stück anzubieten. Und dieses Stück hat die besonderen Qualitäten von Jon Fosse in hohem Maße.

- Sie müssen das im Kontext unseres Gesamtspielplans, vor dem Hintergrund der engagierten Schauspieler und der vorhandenen Publikumsstruktur sehen. Auch die engagierten Regisseure haben natürlich ein Mitspracherecht. Im Malersaal, wo diese Stücke gespielt werden, sind zudem drei, höchstens vier Schauspieler die absolute Obergrenze an einsetzbarem Personal.

- Dieses Stück von Jon Fosse hat in den vergangenen Jahren hier in Deutschland unter Theaterleuten große Aufmerksamkeit erregt. Sowohl die besonders beeindruckende Sprachbehandlung (die beinahe Gedichtform hat) als auch das Thema der „Einsamkeit in Zweisamkeit“ treffen den Nerv unserer Zeit. Als Studio-Stück (wir haben *Da kommt* auf unserer kleinen Bühnen gespielt) ist das Drei-Personen-Kammerspiel hervorragend geeignet. Und nachdem unsere leitende Schauspieldramaturgin eine Inszenierung von *Da kommt* in [...] sah, entstand auch an unserem Hause sehr schnell der Wunsch, eine eigene Inszenierung zu machen. [...] Nun muss man an einem Stadttheater bei der Auswahl von Stücken auch immer das eigene Ensemble im Auge haben. Glücklicherweise waren zwei Darsteller, die für Rollen in *Da kommt* in Frage kamen, vorhanden und nicht in anderen Stücken besetzt. Für die Figur der Frau haben wir einen Gast engagieren müssen. [...] Mit *Da kommt* von Jon Fosse hatten wir ein sehr spannendes, künstlerisch anspruchsvolles aber auch im beste Sinne unterhaltsames Stück auf unserem Spielplan. Die Produktion ist mittlerweile abgespielt, hat jedoch sowohl im Hause als auch bei den Kritikern einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.
- Wir möchten weiterhin die Beschäftigung mit Fosse fortsetzen und wollten als zweites Fosse-Stück [...] einen Text, der sich in seiner Dramaturgie und Thematik im Rahmen der Fosse-Welt aber möglichst weit unterscheidet von *Traum im Herbst*, daher also nicht z.B. *Todesvariationen* sondern eben der kleine Erstling *Da kommt noch wer*.

Der Name

- Wie kein anderer Text von Fosse stellt *Der Name* am radikalsten die Frage nach Identität, aber auch Fragen nach der Auflösung eines der Zentren bürgerlicher Gesellschaft, der Familie. Es ist bisher das zentralste Stück von Fosse.
- Da es in unserem Theater gut zu besetzen ist.
- Aus unserer geographischen Situation – im Schnittpunkt von Stadt und Land, mit eben dieser Publikumsstruktur – entschieden wir uns für *Der Name*, ein Stück, dessen Ausgangssituation sehr klar und einfach nachvollziehbar ist und Situationen beschreibt, die trotz ihrer scheinbaren Kargheit und Knappheit von einem mittelständischen Publikum gut nachvollziehbar ist.

- Zuerst haben wir uns für *Der Name* entschieden und zufälligerweise hatte auch der Regisseur [...] von Fosse-Aufführungen in Paris gehört und musste nicht überredet werden, *Der Name* bei uns zu inszenieren. Das war eine sehr erfolgreiche und sehr gelungene Aufführung, die auch bei der Presse hochgelobt wurde. In der nächsten Spielzeit haben wir dann die Arbeit mit [...] als Regisseur und einem neuen Fosse-Stück fortgesetzt
- Wir haben uns schließlich für das Stück *Der Name* entscheiden, weil einer unserer gedanklichen Leitfäden in dieser Spielzeit das Thema „Generationen“ war.
- Weil das ein sehr gutes Stück war.

Das Kind

- [Der Regisseur] hatte Fosses *Kind* "in einem Atemzug", wie er selbst sagte, irgendwann gelesen, und das Stück hatte ihn sofort fasziniert und tief berührt. Er empfand es als hochaktuell. Als er also vom [Theater] das Angebot bekam, ein selbstgewähltes Stück inszenieren zu dürfen, entschied er sich sofort für Fosses *Kind*.
- Soweit ich weiß, hatte [der Regisseur] zu dieser Zeit zur "Kind"-Thematik eine ganz besondere Affinität - was ja sicher eine ideale Voraussetzung ist, sich mit einem Stück auseinander zu setzen.

Der Sohn

- Warum nicht? Wir fanden im Falle von Fosse diese Stücke am besten, außerdem sind Theater an Uraufführungen interessiert.

Die Nacht singt ihre Lieder

- Die Wahl fiel vor allem aus konzeptionellen Gründen auf *Die Nacht...*; wir haben unsere Spielzeit mit Strindbergs *Totentanz* eröffnet, ein Stück, welches eigentlich das gleiche Thema zum Inhalt hat, wie Fosses Werk: den psychischen und moralischen Verschleiß in der ehelichen Beziehung, mit dem Unterschied, dass bei Strindberg bereits 25 Jahre seit der Hochzeit vergangen sind, bei Fosse hingegen erst wenige.
- [Es] passte von der Besetzung gut, aber ich wollte speziell dieses Stück wegen seines Knalleffekts am Schluss: dem Selbstmord des jungen Mannes. Das Schwierige an den anderen Fosse-Stücken ist doch, dass sie im Grau

anfangen und im Grau enden. D.h. vorher ist alles nur ein bisschen schlimmer als nachher, da ist *Nacht* anders und damit schon das krasseste Fosse-Stück, will sagen, auch das dramatischste.

- Das Stück war noch relativ neu (die Erstaufführung war in der vorvergangenen Spielzeit), und wieder war es der Wunsch der Regisseurin [...], auf den sich dann die Leitung des Theaters einigen konnte. Insgesamt ist es schwierig genau zu sagen, warum wir ein Stück produzieren. Die Kriterien können vielfältig sein, entweder behandelt es ein Thema, das uns interessiert, oder es behandelt ein eher uninteressantes Thema aus besondere Weise. Dies trifft auf *Die Nacht* zu.

- Unser Wunsch war es, „ein Stück von Fosse“ zu machen und nicht, eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Da sich 90% aller in deutscher Sprache vorliegenden und bereits zum Spielen freigegebenen Stücke von Fosse in kaum mehr als in der Figurenkonstellation voneinander unterscheiden, hatte die Wahl von *Die Nacht*, soweit ich mich erinnern kann, a) besetzungstechnische Gründe, und b) war es wohl damals noch eins der jüngsten.

- Warum nicht? Wir fanden im Falle von Fosse dieses Stück am besten, außerdem sind Theater an Uraufführungen interessiert.

Der Gitarrenmann

- Das Stück konnte sehr gut besetzt werden.

- Warum nicht? Wir fanden im Falle von Fosse dieses Stück am besten, außerdem sind Theater an Uraufführungen interessiert.

Traum im Herbst

- Es wird gespielt, weil dort die Zeit nicht als Kontinuum auftritt, sondern Gegenwart und Vergangenheit sich dauernd unmerklich ineinanderschieben, weil das Stück mit den Mitteln der Dramatik etwas darstellt, was man im Epischen einen Bewusstheitsstrom nennt.

- Meines Erachtens ist *Traum* das beste Stück von Jon Fosse. Sicher das reichhaltigste.

- *Traum im Herbst* war gerade erst übersetzt worden und unsere Inszenierung entstand als dritte deutsche im zeitlich engen Zusammenhang zur Deutschen Erstaufführung (an der Wiener Burg) – uns hat das Stück so gefallen, dass wir uns sofort dafür entschieden haben.

- Weil das ein sehr gutes Stück ist.

Winter

- Als damals aktuellstes Stück von Fosse bot sich natürlich dieser Text besonders an. Zum anderen ist *Winter* mit sehr einfachen Mitteln und nur zwei Schauspielern auch sehr kurzfristig für ein Mehrspartenhaus zu realisieren.
- Wir haben dann *Winter* ausgesucht, weil es mit einer kleinen Besetzung und auf unserer Studio-Bühne (70 Zuschauer) zu spielen ist. Dadurch konnten wir ausprobieren, ob auch das Publikum in B unsere Vorliebe für Fosse teilen wird.
- Warum nicht? Wir fanden im Falle von Fosse diese Stücke am besten, außerdem sind Theater an Uraufführungen interessiert.

Das Mädchen auf dem Sofa

- An dem *Mädchen auf dem Sofa* hat uns besonders die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Zeitebenen fasziniert, also die Möglichkeit, die Geschichte mehrerer Generationen einer Familie in dieser unchronologischen Form zu erzählen. Und damit verbunden natürlich die Frage, wie geht man auf einer Bühne damit um, dass Figuren, die einander gar nicht begegnen können, gleichzeitig anwesend sind, da sie alle immer im Kopf der Malerin anwesend sind. Darin ist gerade dieses Stück den Novellen viel näher als den anderen Dramen und deshalb ist unsere Wahl auf dieses Werk gefallen.

Die Theater

Theater Aachen *Die Nacht singt ihre Lieder*, Januar 2002

Studiobühne Bayreuth *Der Name*

Schaubühne Berlin *Der Name*, August 2000

Schaubühne Berlin *Traum im Herbst*, Oktober 2001

Theater Bielefeld *Winter*, Mai 2002

Schauspielhaus Bochum *Warten auf Godot*, Januar 2002

Schauspielhaus Bochum *Winter*, Mai 2002

Bremer Theater *Der Name*, Oktober 2000

Stadttheater Bremerhaven *Warten auf Godot*, Februar 2003

Westf. Landestheater Castrop-Rauxel *Glückliche Tage*, Dezember 2001

Schloss-Theater Celle *Die Nacht singt ihre Lieder*

Schloss-Theater Celle *Endspiel*

Staatstheater Darmstadt *Traum im Herbst*, Juni 2002

Anhaltisches Theater Dessau *Warten auf Godot*, Oktober 2001

Landestheater Detmold *Die Nacht singt ihre Lieder*, Januar 2003

Staatsschauspiel Dresden *Die Nacht singt ihre Lieder*

Düsseldorfer Schauspielhaus *Der Name*, September 2001

Düsseldorfer Schauspielhaus *Da kommt noch wer*, September 2002

Theater Erlangen *Da kommt noch wer*, Juni 2002

Schauspiel Essen *Das letzte Band*, WA September 2001

Schauspiel Essen *Der Gitarrenmann*, Oktober 2001

Schauspiel Frankfurt *Da kommt noch wer*, Januar 2002

Schauspielhaus Graz *Der Name*, Dezember 2002

Neues Theater Halle *Das Kind*, September 2001

Thalia Theater Hamburg *Das Kind*, Dezember 2000

Theater Hof *Da kommt noch wer*, Februar 2002

Schauspielhaus Kiel *Die Nacht singt ihre Lieder*, Januar 2002

Schauspielhaus Kiel *Warten auf Godot*, WA Oktober 2001

Theater Krefeld/Mönchengladbach *Da kommt noch wer*, Sept.02/Jan.03

Schauspiel Leipzig *Warten auf Godot*

Landestheater Linz *Der Name*

Freie Kammerspiele Magdeburg *Die Nacht singt ihre Lieder*

Staatstheater Mainz *Die Nacht singt ihre Lieder*, Mai 2002

Schlosstheater Moers *Endspiel*, Februar 2001

Münchner Kammerspiele *Traum im Herbst*, November 2001

Bayerisches Staatsschauspiel *Endspiel*, November 2002

Theater Münster *Warten auf Godot*, November 2001

Westf. Kammerspiele Paderborn *Warten auf Godot*, Februar 2001

Westf. Kammerspiele Paderborn *Der Name*, Oktober 2001

Vogtlandtheater Plauen *Warten auf Godot*, März 2003

Theater Regensburg *Der Name*, Mai 2002

Theater in Senftenberg *Der Name*, März 2002

Staatstheater Stuttgart *Das letzte Band*

Nationaltheater Weimar *Die Nacht singt ihre Lieder*, April 2002

Burgtheater Wien *Traum im Herbst*, Oktober 2001
Burgtheater Wien/Berliner Ensemble *Glückliche Tage*, März 2002
Schauspielhaus Zürich *Die Nacht singt ihre Lieder*, September 2000
Schauspielhaus Zürich *Winter*, März 2002

Geplant für 2003/2004:

Theater Aachen *Warten auf Godot*, März 2004
Theater Aalen *Endspiel*, Oktober 2003
Schauspielhaus Bochum *Schönes*, November 2003
Staatstheater Braunschweig *Winter*, WA November 2003
Theater Erfurt *Das letzte Band*, Oktober 2003
Schauspiel Essen *Endspiel*, Oktober 2003
Deutsches Schauspielhaus Hamburg *Warten auf Godot*, Februar 2004
Schauspiel Köln *Das letzte Band*, WA November 2003
Münchner Kammerspiele *Da kommt noch wer*, Oktober 2003³⁸²
Rheinische Landestheater Neuss *Warten auf Godot* Januar 2004
Staatstheater Nürnberg *Das Mädchen auf dem Sofa*, Oktober 2003
Staatstheater Schwerin *Endspiel*, August 2003
Staatstheater Stuttgart *Die Nacht singt ihre Lieder*, Februar 2004
Landesbühne Niedersachsen Nord *Warten auf Godot*, Januar 2004
Schauspielhaus Zürich *Der Sohn*, Oktober 2003
Schauspielhaus Zürich *Endspiel*, November 2003
Schauspielhaus Zürich *Der Gitarrenmann*, Dezember 2003

Die Theater, die Stücke von Samuel Beckett und Jon Fosse inszenieren, haben unterschiedliche Gründe für ihre Spielplanentscheidungen. Was Beckett betrifft, geht es hauptsächlich um den Klassiker-Status und die literarische sowie zeitgenössische Qualität der Stücke. Die Auswahl der einzelnen Texte wird mit idealen Besetzungen, Wünschen der Regie oder fertig eingekauften Inszenierungen erklärt. Besonders interessant ist die Antwort, dass

³⁸² Hierbei handelt es sich um die 62. Premiere eines Fosse-Stücks in Deutschland (Fakta på lørdag: En sky jævel, NRK 1, 17.04.2004)

Waiting for Godot gespielt wird, um eine hohe Auslastung zu erzielen, und im Prinzip als Publikumsmagnet gesehen wird.

Bei Jon Fosse werden häufig programmatische Motive genannt (Spielzeit-motto, Ort für neue/gute Stücke) sowie Vorlieben der Regie und gute Besetzungsmöglichkeiten. Dass es sich um einen neuen Autor handelt, den man seinem Publikum gerne vorstellen will, ist beinahe ebenso wichtig wie die spezielle Nachfrage, die im Bezug auf Fosse an den Bühnen herrscht. Die vielen inhaltlichen Ausführungen zeigen, dass die Theater an dem jeweiligen Drama bzw. überhaupt an den Themen, über die Fosse schreibt, interessiert sind.

In einer Antwort steht, dass die Entscheidung für einen Text immer auch eine Entscheidung für Qualität ist. Es geht den Theatern um den Inhalt eines Dramas zu der in diesen beiden Fällen auch die Faszination für die Sprache der Autoren, deren Musikalität und für das Schweigen hinzukommt.

6.2 Relevante Aufführungen und Inhaltsangaben

Waiting for Godot, *Endgame*, *Da kommt noch wer* und *Der Name* sind nicht die einzigen Dramentexte von Samuel Beckett und Jon Fosse. Im Laufe der Abhandlung wird auf verschiedene andere Stücke hingewiesen, deren Inhalt nicht unbedingt bekannt ist. Daher gibt es in diesem Kapitel eine Auflistung der Theaterstücke von Beckett und Fosse in chronologischer Reihenfolge.

Oft werden Angaben zu Besetzung und Inhalt gemacht, was besonders im Hinblick auf Fosse wichtig ist, weil nur ein Teil seiner vielen Stücke in deutscher Übersetzung vorliegen. Auf diese Weise bekommt man einen guten und wichtigen Überblick über das dramatische Werk der beiden Autoren.

Samuel Beckett:

En attendant Godot, Waiting for Godot, Warten auf Godot

Uraufführung (UA): 5. Januar 1953, Théâtre de Babylone, Paris

Vladimir: Lucien Raimbourg

Estragon: Pierre Latour

Pozzo: Roger Blin

Lucky: Jean Martin

Regie: Roger Blin

Vladimir: Stefan Wigger

Estragon: Horst Bollmann

Pozzo: Carl Raddatz

Lucky: Klaus Herm

Regie: Samuel Beckett

Schiller-Theater, Berlin 1974

Eine exemplarische Aufführung, die noch Jahre und Jahrzehnte später als Maßstab für Beckett-Inszenierungen galt.

Vladimir: Michael Maertens

Estragon: Ernst Stötzner

Pozzo: Fritz Schediwy

Lucky: Harald Schmidt

Regie: Matthias Hartmann

Schauspielhaus Bochum 2002

Der Wirbel im Vorfeld um diese *Godot*-Inszenierung war beachtlich, und viele der Theaterbesucher waren nicht wegen des Stückes ins Schauspielhaus Bochum gekommen, sondern wegen Harald Schmidt, dem Showmaster mit Schauspielausbildung. Doch Schmidt machte seine Sache gut und meisterte den Monolog von Lucky bravourös, obwohl man besonders in dieser Szene immer wieder versucht war in ihm den Showmaster zu sehen. Ohne die übrigen Darsteller herabsetzen zu wollen, könnte man sich hinreißen lassen zu sagen, Schmidt sei der Höhepunkt schlechthin gewesen an diesem Abend.

Neben dem Programmheft (mit Probenfotos und diversen Zitaten) hat das Schauspielhaus ein interessantes Materialbuch zusammengestellt mit dem

Titel *This is not an interview. Gespräche mit Samuel Beckett*, das auch noch einige Bilder der Inszenierung enthält.

Vladimir: Krister Henriksson

Estragon: Jonas Karlsson

Pozzo: Olle Jansson

Lucky: Daniel Boyacioglu

Regie: Birgitta Englin

Kungliga Dramatiska Teatern, Stockholm 2003

Die schwedische Variante des Klassikers dauerte (inkl.) Pause zwei Stunden, aber ließ trotzdem nichts vermissen. Da die oberste Riege der schwedischen Schauspieler am Dramaten engagiert ist, war auch diese Produktion prominent besetzt. Henriksson und Karlsson sind bekannte sowie erfolgreiche und preisgekrönte (Film-)Schauspieler ihrer jeweiligen Generation. Das wird sicher auch einige (besonders jüngere) Zuschauer dazu veranlasst haben, sich gerade dieses Stück anzusehen. (Auf der anderen Seite kommt man an diesem Theater nicht an populären (Film-)Schauspielern vorbei.) Der besondere Clou der Inszenierung war die Besetzung des Lucky mit Daniel Boyacioglu, dem zweifachen schwedischen Meister im Poetry Slam. Er verwandelte Luckys Monolog in einen rhythmischen, poetischen Rap und erntete dafür kräftigen Szenenapplaus vom Publikum.

Im Programmheft finden sich viele Bilder von den Proben und der Umgebung des Theaters sowie Zitate und Textpassagen, die die wichtigsten Informationen zum Stück liefern (z.B. über das Warten, die Bedeutung von Godot und allem, was man über Beckett wissen muss), und Kurzinfos der Beteiligten.

All That Fall

UA/gesendet: 13. Januar 1957, BBC3

Fin de partie, Endgame, Endspiel

UA: 3. April 1957, Royal Court Theatre, London

Hamm: Roger Blin

Clov: Jean Martin

Nagg: Georges Adet

Nell: Christine Tsingos

Regie: Roger Blin

Hamm: Heinz Bennent

Clov: David Bennent

Nagg: Jean-Claude Grenier

Nell: Mireille Mossé

Regie: Joël Jouanneau

Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E. 1996

In dieser Inszenierung tendierte man derweilen dazu, Hamm und Clov mit den tatsächlichen Personen, Vater und Sohn Bennent, zu verwechseln. Wenn *Endspiel* mit *King Lear* verglichen wird, kommt man nicht umhin an Dieter Dorns legendäre Inszenierung an den Münchner Kammerspielen zu denken mit Rolf Boysen in der Hauptrolle und Heinz Bennent als Narr. Nun hat Bennent den Thron übernommen und sein Sohn wäre ein guter Nachfolger seines Vaters für die Narrenrolle im *Lear*.

Hamm/Nagg/Nell: Gert Voss

Clov/Nagg/Nell: Ignaz Kirchner

Regie: George Tabori

Akademietheater/Burgtheater Wien 1998

Die idealen Schauspieler für diese Rollen und der perfekte Regisseur für diesen Text treffen aufeinander. Das Ergebnis ist großartiges Theater.

Das Programmheft enthält diverse Zitate, einen Probenbericht sowie Bilder dieses Prozesses und vergangener Inszenierungen.

Hamm: Hannes Fischer

Clov: Max Ruhbaum

Nagg: Berthold Toetzke

Nell: Ute Zehlen

Regie: Jürgen Bosse

Schauspiel Essen 2003

Eine sehr traditionelle Produktion mit soliden Schauspielern. Nagg und Nell stehen Hamm und Clov in ihren kurzen Auftritten jedoch die Show.

Das Programmheft bietet viele Bilder von Beckett, einige Pressefotos, (teils gekürzte) Aufsätze von Richard Ellmann und Georg Hensel, den Beckett-Text *Flötentöne* (*Mirlitonnnades*) sowie biographische Informationen zu Samuel Beckett.

Hamm: Kai Remlov

Clov: Bjørn Skagestad

Regie: Ragnar Lyth

Torshovteatret/Nationaltheatret 2004

Sehr pantomimisch angelegte Inszenierung. Auch hier gibt es nur zwei Schauspieler; Nagg und Nell wurden gestrichen, obwohl einiger ihrer Textzeilen beibehalten und neu verteilt wurden. Wie in Wien wird Großes geleistet mit wenig Mitteln. Die Schauspieler sind hervorragend und vermitteln Becketts Komik und sein Schweigen gleichermaßen.

Wie das Bühnenbild mit der Kreide auf den schwarzen Wänden so ist auch das Programmheft dieser Vorstellung in schwarz und weiß gehalten. Es finden sich Informationen zu dieser Inszenierung und dem Ensemble darin sowie Pressefotos und Eckdaten zu Beckett.

Krapp's Last Tape, La dernière bande, Das letzte Band

UA : 28. Oktober 1958, Royal Court Theatre, London

Krapp: Ulrich Wildgruber

Regie: Ulrich Waller

Hamburger Kammerspiele 1997

Die Besetzung spricht für sich. Hat man ein Mal gehört, wie Wildgruber „Spule“ sagt, wird man es nie wieder vergessen und alle anderen Krapps an ihm messen.

Krapp: Volker Spengler

Regie: Peter Palitzsch

Düsseldorfer Schauspielhaus 2000

Volker Spengler ist ein guter Krapp, kann aber dem (unfairen) Vergleich mit Wildgruber nicht Stand halten. Seine „Spule“ gerät schnell in Vergessenheit.

Happy Days; Oh, les beaux jours; Glückliche Tage

UA: 17. September 1961, Cherry Lane Theatre, New York

Winnie: Veronika Bayer

Willie: Rudolf Brand

Regie: Roberto Ciulli

Theater an der Ruhr, Mülheim 1986

Es ist eines dieser Theatererlebnisse, die man staunend und mit offenem Mund verfolgt. Das Stück wird gegen den Text inszeniert, da Winnie nicht in einem Hügel steckt, sondern durch den Theaterraum turnt. Doch das ändert nichts an der Kraft und Magie des beckettischen Textes.

Winnie: Mona Jacobsen,

Marianne Meløy,

Hege Rohde,

Gerdi Schjelderup,

Wenche Strømdahl

Willie: Jan Frostad

Regie: Eva Jørgensen

Trøndelag Teater, Trondheim 2003

Die dänische Regisseurin Eva Jørgensen hatte schon oft daran gedacht, „Glückliche Tage“ mit fünf Winnies zu inszenieren. Am Trøndelag Teater in Trondheim bekam sie nun Gelegenheit dazu. Der Text ist gleichmäßig auf die fünf Sprecherinnen verteilt, so dass die Aufmerksamkeit des Zu-

schauers von einer Schauspielerin zur nächsten springt. Jede hat ihren eigenen Auftritt. Ein Vorteil dieser Verfünffachung besteht darin, dass einzelne Erzählstränge einer bestimmten Winnie zugeteilt werden und dadurch im sinnvollen Zusammenhang erscheinen, weil nur diese Schauspielerin die begonnene Episode fortsetzen kann. Eindrucksvolle Bilder entstehen, wenn Bewegungen synchron erfolgen wie etwa das Kramen in der Tasche, das Putzen der Zähne, das Aufsetzen der Brille und des Hutes, das Aufspannen des Schirmes oder das Entrüsten über die Postkarte. Man kommt zu der Erkenntnis, dass Beckett Recht hatte. Eine einzige Schauspielerin soll es sein. Dem Text schaden die fünf Winnies nicht; seine komischen und absurden Szenen kommen voll zur Geltung. Es entstehen sogar wunderbare Momente, wenn fünf Frauen plötzlich schweigend innehalten. Doch letztendlich kann es nur eine Winnie geben.

Das Programmblatt enthält einleitende Worte der Theaterchefin Cathrine Telle und Bilder der fünf Winnies.

Eh, Joe

UA/gesendet: 4. Juli 1966, BBC

Breath

UA: Juni 1969, New York

Not I

UA: September 1972, Lincoln Center, New York

Ghost Trio

UA/gesendet: 17. April 1976, BBC2

but the clouds...

UA/gesendet: 17. April 1976, BBC2

Catastrophe

UA: 21. Juli 1982, Avignon

Quad

UA/gesendet: 16. Dezember 1982, BBC2

Nacht und Träume

UA/gesendet: 19. Mai 1983, Süddeutscher Rundfunk

What Where

UA: 15. Juni 1983, Harold Clurman Theatre, New York

Jon Fosse:

Og aldri skal vi skiljast, Und trennen werden wir uns nie

UA: 25. Februar 1994, Den Nationale Scene, Bergen

Ein Paar hat sich getrennt und sie lebt in ihrer eigenen Welt weiter, mit ihm.
Der Text ist im Dialog mit dem Einakter von Botho Strauß, *Hochzeitsbrief*, entstanden.³⁸³

Namnet, Der Name

UA: 27. Mai 1995 Den Nationale Scene, Bergen/Festspillene i Bergen

Das Mädchen: Trine Wiggen

Der Junge: Fridtjov Såheim

Die Schwester: Helga Mjeldheim

Die Mutter: Ragnhild Hiorthøy/Grete Nordrå

Der Vater: Arne Jacobsen

Bjarne: Gerald Pettersen

Regie: Kai Johnsen

Die Vorstellungsprotokolle³⁸⁴ zeigen, was sich über die Jahre fortgesetzt hat: selten ausverkaufte Spielstätten trotz guter Stimmung im (lichten) Publikum.

³⁸³ Arntzen, Knut Ove: Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitenskapleg perspektiv, 1982-1995, in: Tendensar i moderne norsk dramatikk, hg.v. Drude von der Fehr u. Jorunn Hareide, Oslo 2004, S. 35

³⁸⁴ Die Vorstellungsprotokolle (vom 23.05. bis 30.09.1995) zu dieser Inszenierung wurden im Theaterarchiv (Teaterarkivet) in Bergen im September 2003 eingesehen (Anm.d.Verf.).

Das Mädchen: Anja Marlene Korpiun

Der Junge: Jens Harzer

Die Schwester: Jule Böwe

Die Mutter: Stephanie Eidt

Der Vater: Hans Fleischmann

Bjarne: Tilo Werner

Regie: Thomas Ostermeier

Salzburger Festspiele/Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 2000

Diese Produktion war die erste des nachfolgenden Fosse-Booms in der deutschsprachigen Theaterwelt; sie war zudem auf internationaler Gastspielreise bei verschiedenen Theatern und Festivals.

Das Mädchen: Birgit Stöger

Der Junge: Christoph Luser

Die Schwester: Melanie Nawroth

Die Mutter: Marianne Hoika

Der Vater: Peter Siegenthaler

Bjarne: Till Schüßler

Regie: Jürgen Gosch

Düsseldorfer Schauspielhaus 2000

Man hatte beinahe den Eindruck, als sei man zurück im Paris des Jahres 1953, wenn es um die Publikumsreaktionen geht. Da die Düsseldorfer Aufführung die erste Premiere eines Fosse-Stückes auf deutschem Boden war,³⁸⁵ reagierten die Zuschauer etwas verstört, was die Stille in diesem Drama betrifft. Es wurde deutlich spürbar, dass ein derart schweigsamer Text für viele Theaterbesucher ungewohnt war: Sie waren irritiert und unkonzentriert, während eine Minderheit sich auf dieses 'Abenteuer' und den Sog der fosseschen Dialoge einließ.

Das Programmheft beinhaltet Auszüge aus Jon Fosses Roman *Melancholie*, verschiedene Bilder des norwegischen Malers Lars Hertervig, der Hauptperson dieses Romans, und ein Interview mit dem Dramatiker.

³⁸⁵ Thomas Ostermeiers Version hatte zunächst bei den Salzburger Festspielen Premiere, ehe sie im Oktober nach Berlin kam (Schaubühne), und Falk Richters Inszenierung von *Die Nacht singt ihre Lieder* hatte im September in Zürich Premiere (Schauspielhaus) (Anm.d.Verf.).

Nokon kjem til å komme, Da kommt noch wer

UA: 26. April 1996, Det Norske Teatret, Oslo

Er: Jan Grønli

Sie: Unn Vibeke Hol

Der Mann: Lasse Kolsrud

Regie: Otto Homlung

Das Programmheft zu dieser Inszenierung enthält neben Bildern der Aufführung und einigen Gedichten von Jon Fosse u.a. zentrale Textstellen des Stückes in der Originalsprache sowie den französischen, ungarischen und deutschen Übersetzungen, die man einander gegenübergestellt hat.

Er: Ingvar Haggren

Sie: Irma Schultz Keller

Der Mann: Björn Bengtsson

Regie: Eirik Stubø

Riksteatern (Schweden), Hallunda 2002

Das Programmheft erscheint im Einheitsdesign der Internationalen Festspiele Bergen (Festspillene i Bergen) und beinhaltet Informationen zum Ensemble und zu diesem schwedischen Gastspiel, Pressebilder sowie ein Interview mit Lars Norén und Jon Fosse.

Er: Øystein Røger

Sie: Hildegunn Riise

Der Mann: Jørgen Langhelle

Regie: Morten Cranner

NRK-Radioteatret, gesendet 17.11.2002

Wenn die visuelle Dimension fehlt, rückt die auditive Seite in den Vordergrund. Plötzlich hört man alles – und nichts. So möchte man am liebsten in den Lautsprecher des Radios kriechen, wenn Sie sagt, dass sie etwas höre. Die Hörspielversion dieses Dramas hat die Qualität eines Thrillers. Man bekommt beinahe den Eindruck, als säße man mit den Figuren auf der Bank vor dem Haus, in der Küche usw.

Barnet, Das Kind

UA: 4. September 1996, Nationaltheatret, Oslo

Fredrik und Agnes verlieren ihr Kind und werden auf diese Weise mit den wichtigen Themen des Lebens konfrontiert. Dieses Stück stellt einen Dialog zu Ibsens *Brand* dar. Die Gemeinsamkeit beider Texte besteht in dem Kind, das stirbt und der Auslöser für die großen Fragen ist. (Außerdem heißen beide Mütter Agnes.)

Mor og barn, Mutter und Kind

UA: 8. März 1997, Nationaltheatret, Oslo

Eine Frau begegnet ihrem Sohn, den sie in der Jungen verlassen hat, um Karriere zu machen. An diesem Abend besucht er sie und konfrontiert sie mit den Entscheidungen, die sie in ihrem Leben getroffen hat.

Sonen, Der Sohn

UA: 8. März 1997, Nationaltheatret, Oslo

Die Mutter: Liv Bernhoft Osa

Der Vater: Trond Brønne

Der Sohn: Ole Johan Skjelbred-Knudsen

Der Nachbar: Nils Sletta

Regie: Morten Cranner

NRK-Radioteatret, gesendet 03.11.2002

Ein Sohn besucht nach langer Abwesenheit seine Eltern, die sehr abgelegen wohnen und nur einen einzigen Nachbarn haben. Es kommt zu einer Konfrontation zwischen Sohn, Eltern und Nachbar, die der Nachbar nicht überlebt.

Auch hier erlebt man eine sonderbare Unmittelbarkeit. Man befindet sich nicht nur in den eigenen vier Wänden, sondern gleichermaßen im Wohnzimmer der Mutter und des Vaters; man wartet mit ihnen auf den Sohn und verfolgt von deren Sofa aus das weitere Geschehen.

Natta syng sine songar, Die Nacht singt ihre Lieder

UA: 8. September 1997, Rogaland Teater, Stavanger

Filmpremiere 19.02.2004 (Berlinale)

Der junge Mann: Frank Giering

Die junge Frau: Anne Ratte-Polle

Vater: Manfred Zapatka

Mutter: Marthe Keller

Baste: Sebastian Schipper

Regie: Romuald Karmakar

Ein junges Paar hat gerade Nachwuchs bekommen, der sich im Nebenzimmer durch Schreien bemerkbar macht. Der junge Mann ist Schriftsteller, hat jedoch noch nichts veröffentlicht und bekommt von den Verlagen eine Absage nach der anderen. Er isoliert sich immer mehr, was bei der jungen Frau auf wenig Gegenliebe stößt. An dem Tag, an dem seine Eltern zu Besuch kommen, um den Enkel zu sehen, geht die junge Frau abends aus. Sie kehrt mit ihrem neuen Freund zurück und will ausziehen, als ein Schuss fällt.

Ein sommars dag, Sommertag

UA: 9. Januar 1999, Det Norske Teatret, Oslo

Die Frau (älter): Henny Moan

Die Frau (jung): Ingunn Øyen

Die Freundin (älter): Ulrikke Greve

Die Freundin (jung): Andrea Bræin Hovig

Der Mann: Sverre Solberg

Asle: Hallvard Holmen

Regie: Gunnel Lindblom

Ein junges Paar ist in ein Haus außerhalb der Stadt gezogen, und der Mann (Asle) verbringt viel Zeit mit seinem Boot auf dem nahegelegenen Fjord. Eines Tages kehrt er nicht zurück, und ein unerträgliches Warten beginnt. Zudem stellt sich auch die Frage, ob es ein Unglück (es gab ein Unwetter) oder Selbstmord war.

Gitar mannen, Der Gitarrenmann

UA: 7. Januar 1999, Cinnober, Göteborg

Es ist der Monolog eines Mannes, der in einer Unterführung Gitarre spielt.

Medan lyset går ned og alt blir svart, Während das Licht aus geht und alles schwarz wird

UA: 25. September 1999, Teater Ibsen, Skien

Ein verheirateter Mann hat ein Verhältnis mit einer jungen Frau und verlässt für sie seine Ehefrau.

Sov du vesle barnet mitt; Schlaf, mein kleines Kind

UA: 6. März 1999, Théâtre de Folle Pensée

Drei namenlose Personen befinden sich im Nirgendwo, außerhalb von Zeit und Raum, zwischen Leben und Tod.

Besøk, Besuch

UA: 25. Mai 2000, Den Nationale Scene, Bergen

Der neue Freund der Mutter, der Sohn, der nur zu Besuch ist, und die Tochter, die die Schule abbricht, sorgen für familiäres Chaos.

Draum om hausten, Traum im Herbst

UA: 8. September 2000, Nationaltheatret, Oslo

Schauplatz des Dramas ist ein Friedhof, auf dem sich die Geschichte mit zeitlichen Sprüngen abspielt. Liebe, Heirat, Scheidung, Tod, alte Häuser und Kinder sind die Themen. Viele Begegnungen und drei Beerdigungen später verlassen die drei Frauen den Friedhof.

Vinter, Winter

UA: 8. September 2000, Rogaland Teater, Stavanger

Der Mann: Ernst Stötzner

Die Frau: Dörte Lyssewski

Regie: Matthias Hartmann

Schauspielhaus Bochum 2002

Außer dem üblichen Programmheft (mit Bildern der Vorstellung und von Duane Hanson) konnte man ein sehr informatives und umfangreiches Materialbuch erwerben mit dem Titel *Ich will kalt und klar sein*. Dort finden sich Texte von und über Jon Fosse, die teilweise seinem Buch *Gnostiske essay* entnommen sind und hier zum ersten Mal auf Deutsch zugänglich sind.

Der Mann: Øystein Røger

Die Frau: Ågot Sendstad

Regie: Oskaras Korsunovas

Torshovteatret/Nationaltheatret 2003

Auch dieses Programmheft ist durch das Gastspiel bei den Festspielen in Bergen im Einheitsdesign gehalten und enthält Informationen über Jon Fosse, die Schauspieler und den Regisseur, mit dem es auch ein kurzes Interview gibt.

Ettermiddag, Nachmittag

25. Oktober 2000, Teaterhögskolan, Stockholm

Ein weiteres Stück mit Zeitsprüngen: Ein Paar trennt sich, verkauft die Wohnung und findet neue Partner.

Vakkert, Schönes

UA: 28. Februar 2001, Det Norske Teatret, Oslo

Das Mädchen (Siv): Heidi Gjermundsen

Der Junge: Morten Espeland

Der Mann (Geir): Svein Roger Karlsen

Der andere Mann (Leif): Reidar Sørensen

Die Frau (Hilde): Hildegunn Riise

Die Mutter: Ragnhild Hilt/Gøril Haukebø

Regie: Kai Johnsen

Die Bilder des Programmheftes zeigen die Figurengalerie sowie das funktionale Bühnenbild. Ebenfalls abgedruckt sind Aufsätze (z.B. über die Kooperation zwischen Jon Fosse und Regisseur Kai Johnsen) und ein Textauschnitt aus einer anderen Fosse-Schrift (*Die großen Fischaugen*).

(Zu der Inszenierung am Schauspielhaus Bochum gibt es neben dem Programmheft noch einen separaten Stückabdruck, der auch Bilder von Lars Hertervig enthält.)

Melancholia I

UA: Théâtre de la Colline 2001, Paris

Es handelt sich um die Dramatisierung des ersten Teil des Romans *Melancholie* über den Maler Lars Hertervig.

Dødsvariasjonar, Todesvariationen

UA: 15. November 2001, Nationaltheatret, Oslo

Die ältere Frau: Frøydis Armand

Der ältere Mann: Svein Scharffenberg

Die junge Frau: Andrine Sæther

Der junge Mann: Trond Espen Seim

Die Tochter: Cecilie Mosli

Der Freund: Bjørn Skagestad

Regie: Terje Mærli

Das siebte Fosse-Stück, das am Nationaltheatret aufgeführt wird, wechselt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und zeigt entscheidende Augenblicke im Leben eines Paares und deren Tochter (der erste Abend in der eigenen Wohnung, die Geburt der Tochter, das Auseinandergehen der Eltern). Das ehemalige junge, frisch verheiratete und optimistische Paar hält es nicht mehr miteinander aus. Viele Jahre später treffen sie sich wieder, weil die Tochter sich umgebracht hat. In vielen Theaterkritiken wird der Freund, mit dem die Tochter spricht, als Tod dargestellt.

Die französische Inszenierung dieses Stückes war nach ihrer Premiere in Paris im Herbst 2003 das Gesprächsthema schlechthin in Frankreich.³⁸⁶ Die norwegische Uraufführung wurde Anfang 2002 mit dem skandinavischen Nationaltheaterpreis als beste Inszenierung des Jahres ausgezeichnet (sowie in der Kategorie 'beste Regie'). Dieser Preis wird jährlich von den drei Nationaltheatern in Kopenhagen (Det kongelige Teater), Oslo (Nationaltheatret) und Stockholm (Dramaten) verliehen.³⁸⁷

³⁸⁶ Fakta på lørdag: En sky jævel, NRK1, 17.04.2004

³⁸⁷ Fantoft, Sissel: Fosse den store, Dagbladet, 05.02.2002

Jenta i sofaen, Das Mädchen auf dem Sofa

UA: 12. August 2002, Edinburgh Festival

Die Frau: Britt Langlie

Das Mädchen: Kjersti Sandal

Die Mutter: Ragnhild Gudbrandsen

Die Schwester (jung): Tonja Sandborn

Die Schwester (älter): Ragnhild Hiorthøy

Der Mann: Gerald Pettersen

Der Onkel: Even Lynne

Der Vater: Arne Jacobsen

Regie: Morten Borgersen

Den Nationale Scene, Bergen 2003

Dieses Programmheft beinhaltet abgesehen von dem Aufsatz eines schwedischen Theaterkritikers und Informationen zu den Schauspielern nur Bilder der Inszenierung.

Purple/Lilla, Lila

UA: National Theatre, London 2003

Ort des Geschehens ist ein bunkerartiger Raum in einer alten Fabrik, der von einer Band als Probenraumgenutzt wird. Eine Dreiecksbeziehung führt zum Konflikt.

Suzannah

Erstausstrahlung: 1. Januar 2004, NRK-Drama

Suzannah (alt): Wenche Foss

Suzannah (jung): Ane Dahl Torp

Suzannah (erwachsen): Hildegunn Riise

Regie: Berit Nesheim

Dieser Text bildet die Grundlage für ein Fernsehspiel über Henrik Ibsens Ehefrau, Suzannah, und zeigt sie in drei unterschiedlichen Lebensphasen. Das Stück spielt in einem Esszimmer und beginnt mit der alten Frau Ibsen, die an ihrem Geburtstag in der Wohnung in Christianias Arbins gate auf Mann und Sohn wartet, um mit ihnen zu essen. Nach und nach stellt sich heraus, dass Ibsen bereits tot ist und Sigurd erst am Wochenende mit seiner

Familie zu Besuch kommt. Die neunzehnjährige Suzannah Thoresen betritt den Raum (in Bergen), wo sie Ibsen zum Abendessen erwartet. Sie erzählt, dass sie Ibsen kennen gelernt hat und ihn heiraten will. Zuletzt erscheint die erwachsene Suzannah, die Mann und Sohn von einem Spaziergang zurück erwartet, um mit ihnen Sigurds siebten Geburtstag zu feiern. Besonders interessant sind einige Kernaussagen, die von allen drei Frauen gemacht werden und sich im Laufe der Zeit verändern: „Ich war Suzannah Thoresen“, „Und niemand weiß//dass ich es bin die Henrik Ibsen ist“, „er nennt mich Frau“ (die alte Suzannah); „Ich bin Suzannah Thoresen“, „Ich werde Ibsen//zu einem großen Dichter machen“, „er nennt mich Katze“ (die junge Suzannah); „Ich bin Suzannah Ibsen“, „ich bin es die Henrik Ibsen ist“, „er nennt mich Adler“ (die erwachsene Suzannah).³⁸⁸ Die drei Altersstufen werden im Vortrag miteinander verwoben, so dass Hoffnungen für die Zukunft mit Rückblicken bzw. Fakten aus der Realität konfrontiert werden.

Sa ka la

UA: 24. April 2004, Aarhus Teater, Dänemark

Zwei Erzählstränge spielen sich parallel ab. Die Schwiegersöhne warten im Haus auf ihre Schwiegermutter, deren Geburtstag gefeiert werden soll; die Ehefrauen/Töchter finden sich nacheinander im Krankenhaus ein, wo sich die Mutter befindet, die einen starken Schlaganfall erlitten hat und nunmehr einzelne Vokale, Konsonanten und Silben von sich geben kann.

Dei døde hundane, Die toten Hunde

UA: 30. April 2004, Rogaland Teater, Stavanger

Ein scheinbar ganz gewöhnlicher Tag im Leben eines jungen Mannes. Er starrt an die Wand, hat aufgehört Gitarre zu spielen, wartet auf seine Schwester, und sein Freund ist zurückgekehrt. Doch wo ist der Hund?

³⁸⁸ Die Textzitate wurden der norwegischen Ausgabe von *Lilla/Suzannah* entnommen (Oslo 2004) und von der Verfasserin übersetzt.

Der er du, Da bist du

Der Mann: Jan Grønli

Die Frau: Gjertrud Jynge

Die junge Frau: Andrea Bræin Hovig

Regie: Morten Cranner

Hörspiel, NRK-Radioteatret, gesendet am 10.10.2004

Eine Dreiecksgeschichte zwischen einem Mann, seiner Geliebten und dessen Ehefrau. Die Frauen fragen nach ihm, wo er denn immer sei und dass er jeweils mehr Zeit mit ihnen verbringen soll.

Peer Gynt (von Henrik Ibsen)

Premiere: 19. Februar 2005 (Det Norske Teatret, Oslo) bzw. 25. Mai 2005 (Den Nationale Scene, Bergen), Kooperation von Det Norske Teatret, Den Nationale Scene und Festspillene i Bergen

Regie: Robert Wilson

Nynorsk-Fassung: Jon Fosse

Fedra, Phädra (von Jean Racine)

Premiere : 12. März 2005, Umeå, Norrlandsoperan (Produktion des Riksteatern/Schweden)

Regie: Eirik Stubø

Bearbeitung: Jon Fosse

Svevn, Schwebe

UA: August 2005, Nationaltheatret, Oslo³⁸⁹

Drei Personen existieren gleichzeitig in einem Raum.³⁹⁰

[Titel unbekannt] (Auftragswerk)

UA: Spielzeit 2005/2006, Deutsches Theater, Berlin

[Ein von *Faust* inspirierter Text]³⁹¹

³⁸⁹ Landro, Jan H.: Meir Jon Fosse i New York, Bergens Tidende, 15.06.2004

³⁹⁰ Inhaltsangabe von Jon Fosse während eines Gesprächs mit der Verfasserin, 24.07.2004

³⁹¹ Andeutung von Jon Fosse während eines Gespräch mit der Verfasserin, 24.07.2004

7. Fazit

Where was I? [*Pause. Gloomily*] It's finished. [*Pause.*] Nearly finished.
[*Pause.*] There'll be no more speech. [*Pause.*]³⁹²

Clov: Will it not soon be the end?

Hamm: I'm afraid it will.³⁹³

Wie zu Anfang der Arbeit bereits angekündigt, ist es zu Missverhältnissen gekommen, was den Umfang der Angaben zu den beiden Dramatikern betrifft. Das liegt daran, dass Samuel Beckett ein weltbekannter, verstorbener Schriftsteller ist und Jon Fosse ein teilweise bekannter, lebender Autor mit noch vielversprechenderer Zukunft. Daher macht es Sinn, in diesem abschließenden Teil nicht nur ein Fazit zu ziehen, sondern auch einen Ausblick in Bezug auf Jon Fosse zu wagen.

Dass Beckett Erfolg hatte mit seinen Stücken, ist eine Tatsache. Warum Fosse plötzlich einen Boom an den Theaterhäusern ausgelöst hat, kann man recht leicht erklären. Nach den 'Blut-und-Sperma'-Stücken, die von den britischen Inseln nach Deutschland kamen, war die Zeit reif für Ruhe, Stille und Einfachheit. Das ist das, was Fosse auszeichnet und weshalb er so erfolgreich ist. Seine Stücke stammen zwar zum Großteil aus den neunziger Jahren, aber erst im Sommer 2000 waren die deutschsprachigen Bühnen für diese schweisgsamen Texte bereit. Fosse war seiner Zeit voraus, wie der Intendant des Osloer Nationaltheaters, Eirik Stubø, richtig bemerkt.³⁹⁴ Doch nun galt "Quiet Is The New Loud"³⁹⁵.

Eine gelungene Produktion hat mit dem gelungenen Rhythmus der Sprache zu tun, mit den Pausen und Brüchen und Tempi. Das, was ich schreibe, ist ganz konkret.³⁹⁶

³⁹² Beckett: *Endgame*, S. 35

³⁹³ Beckett: *Endgame*, S. 41

³⁹⁴ Bjørneboe: *Teater er protest*, S. 59

³⁹⁵ Dies ist der Titel eines Musikalbums der norwegischen Band Kings of Convenience, die 2001 veröffentlicht wurde und in u.a. Großbritannien großen Erfolg hatte. Stubø benutzt diesen Titel in dem Interview als Schlagwort für eine neue Richtung im Theater; s. Bjørneboe: *Teater er protest*, S. 59.

³⁹⁶ Irmer, S. 74

Man darf nicht vergessen, dass sich diese Abhandlung um das Schweigen auf einer Theaterbühne drehen sollte, so wie es sich in den ausgewählten Texten darstellt. Dazu wurden Untersuchungen angestellt, die von einer biographischen und werkgeschichtlichen Annäherung zu den beiden Autoren über fachfremde (Medizin) und sprachwissenschaftliche Auslegungen bis hin zu umfassenden dramatischen Erläuterungen reichten. Im Laufe der Kapitel wurde vieles zur Sprache gebracht, um all die Pausen in den Werken zu ergründen. Zudem sollte verdeutlicht werden, dass Samuel Beckett und Jon Fosse auf unterschiedliche Art und Weise wunderbare, sprachliche Kunstwerke schaffen. Die erzeugten Sprachrhythmen sind sehr individuell und können, da es sich um schriftliche Ausgangspunkte für Inszenierungen handelt, schnell zerstört werden. Es bedarf eines sorgsam Lesens und genauen Zuhörens. Alles, was man braucht, befindet sich in den Texten. Dass oft überhaupt nicht gesprochen wird, wird plötzlich wichtig und nebensächlich zugleich – bis es gar nicht mehr auffällt.

Um die verschiedenen Formen des Schweigens bei Beckett und Fosse darzustellen, wurden je zwei bekannte Theaterstücke der Dramatiker ausgewählt. Diese bilden die Grundlage der Untersuchung. Nun sind *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Da kommt noch wer* und *Der Name* allgemeingültige Texte und jeder hat unterschiedliche Erfahrungen oder Assoziationen zu diesen Themen: Warten und was man so macht, um die Zeit totzuschlagen (*Waiting for Godot*), das Austragen der letzten Runde, bevor alles endet (*Endgame*), die Erkenntnis, dass traute Zweisamkeit ein hartes Stück Arbeit ist (*Da kommt noch wer*), und familiäre Abgründe, die sich angesichts eines ungeborenen, namenlosen Kindes auftun (*Der Name*). Die Titel der Dramen geben bereits die zentralen Momente der Stücke preis. So vage die Texte sein mögen, desto konkreter wird die jeweilige individuelle Bedeutung für die Zuschauer oder Leser ausfallen.

Vladimir, Estragon, Lucky, Hamm und Clov schweigen anders als Er, Sie, der Mann, der Junge, das Mädchen und die Familie. In *Waiting for Godot* und *Endgame* sehen sich die Involvierten mit einer mangelhaften Sprache konfrontiert. Didi und Gogo können nicht schweigen, weil das den Stillstand bedeuten würde. Aber sie müssen schweigen, da sie sich nichts mehr

zu sagen haben. Wortschatz und Gesprächsstoff sind erschöpft. Ansonsten ist erlaubt, was die Zeit vertreibt. Die Versuche, miteinander zu kommunizieren, schlagen fehl, denn "language has become a dead habit."³⁹⁷ Im *Godot*-Text heißt es, "But habit is a great deadener. (83)"; fügt man beide Aussagen zusammen, erhält man die Behauptung, dass die Sprache tot ist.

Hamm und Clov hingegen möchten schweigen. Die Stille bedeutet das Ende ihres Spiels und somit auch den Tod bzw. die Erlösung voneinander. Im Gegensatz zu Vladimir und Estragon streben sie nach dem Schweigen, weil der Herr und sein Diener sich nichts mehr sagen wollen. Abgesehen davon, dass sie zu wenig Wörter beherrschen, sind sie ihre Gesellschaft leid, und der Wunsch fortzugehen ist bei Clov besonders stark ausgeprägt.

Wie von Löwenborg bereits vermutet, hat Becketts Sprache aphasische Züge.³⁹⁸ Alle Figuren suchen aus unterschiedlichen Gründen nach den richtigen Wörtern, um entweder die Zeit vergehen zu lassen oder den mechanischen Dialog voranzutreiben. Doch wie die Pawlowschen Hunde müssen sie immer wieder unfreiwillig ins Schweigen verfallen, weil die Sprache unzureichend ist. Sie scheitern an der Sprache und können daher nicht kommunizieren. Becketts Paare haben sich einander angepasst und gehen in gewissem Sinne auch aufeinander ein, wie es die Idealsituation für Sprecher und Zuhörer vorsieht. Doch sie haben dafür ihre eigenen egoistischen Gründe, die nicht denen der Kommunikation entsprechen. Didi, Gogo, Hamm und Clov erweisen sich als kommunikationsunfähig.

Da kommt noch wer und *Der Name* sind gute Beispiele für Kommunikation nach der Kommunikation, wenn alles schon gesagt wurde und man nicht mehr weiß, was man sonst noch sagen soll. Fosses Figuren haben in der Vergangenheit bzw. in der Vorgeschichte zu den Dramen zu viel geredet, so dass nur die alten, nichtssagenden Formeln überleben. Die Handlung konzentriert sich auf das Unausgesprochene, das in den Pausen liegt. All die vielen Tabus, die nicht benannt werden, erzeugen Spannung und deuten auf folgende Annahme: Was es gibt, hat einen Namen, und was einen Namen

³⁹⁷ İçöz, Nursel: Repetition and Difference in Beckett's Works, in: Beckett in the 1990s. Selected papers from the Second International Beckett Symposium, held in The Hague, 8-12 April 1992, ed. by Marius Buning, Lois Oppenheim, Amsterdam 1993, S. 288 (281-288)

³⁹⁸ http://hem.passagen.se/Cinnober/documents/fosse_text.html

hat, gibt es,³⁹⁹ so dass die Probleme, die nicht ausgesprochen werden, auch nicht existieren. Niemand wird von Sorgen oder Schwierigkeiten geplagt. Aber die alltägliche Routine wird gestört. Er und Sie beziehen eine neue Bleibe, und das junge, werdende Elternpaar muss bei der Familie unterkommen. Das neue (Er, Sie), fremde (der Junge) und altbekannte (das Mädchen) Heim bringt ungewollte und unangenehme Veränderungen mit sich, auf die ängstlich und erregt reagiert wird.

Man kann nachvollziehen, wenn Löwenborg sagt, dass Fosses Sprache dem Autismus ähnelt.⁴⁰⁰ Die soziale Kontaktaufnahme ist gestört, und die Figuren reden ihre Beschwörungen und Floskeln vor sich hin. Die Sprache verliert ihren Inhalt; die beredten Pausen treten in den Vordergrund. Von kommunikativer Kompetenz, Motivation oder Minimalkonsens zu sprechen, macht wenig Sinn. Hier sind die Beteiligten so mit sich selber beschäftigt, dass sich ein Kommunikationsunwille beinahe automatisch einstellt. Niemand geht auf den anderen ein.

Wenn das Schweigen von Beckett und Fosse darin besteht, alles mit so wenig Wörtern wie möglich auszudrücken,⁴⁰¹ wird klar: Die Sprache in *Godot* und *Endgame* ist unzureichend, aber sie reicht aus, um genau das zu verdeutlichen. Da Schweigen ein Teil der Sprache ist, kann man im Hinblick auf *Da kommt* und *Name* sehen, dass das Schweigen das sagt, was es nicht sagen kann.

Die vier untersuchten Texte handeln schlichtweg von der Unzulänglichkeit der gesprochenen Sprache. Bei Beckett geht es um das Scheitern der Kommunikation aufgrund einer mangelhaften Sprache, was besonders tragisch ist, da es nur eine wörtliche Sprache gibt. Fosse auf der anderen Seite beschreibt ein Übermaß an Kommunikation, so dass sich von nun an alles Wesentliche auf der Ebene der Sprachlosigkeit abspielt.

Es ist also falsch, Samuel Beckett und Jon Fosse miteinander zu vergleichen, wenn es um das Schweigen geht. In den beiden Beckett-Stücken wird viel geredet, aber wenig gesagt, während in Fosses Dramen wenig geredet, jedoch viel gesagt wird. Was darüber hinaus von den Texten im Gedächtnis

³⁹⁹ Vgl. Winterhus: *Det forlegne mennesket*, S.49

⁴⁰⁰ http://hem.passagen.se/Cinnober/documents/fosse_text.html

⁴⁰¹ Røed

bleibt, sind Schuhe, Hüte und Mülltonnen (Beckett) sowie Türen, Fenster und das Meer (Fosse).

Die Dramatiker haben gemeinsam, dass sie von handlungsunfähigen,⁴⁰² modernen Menschen schreiben, von Paaren (in welcher Form auch immer) in Auflösung, dass sie keine Hintergrundinformationen zu den Charakteren liefern und die Stücke in medias res beginnen. Zudem ist das Alleinsein für die Figuren unerträglich und das Zusammensein nicht auszuhalten.⁴⁰³

Der Alte (*langsam und mit Pausen*): Über die Witterung reden, nach dem werten Befinden fragen – obwohl wir sehr genau wissen, wie das Wetter ist und wie es uns geht – nein, da lobe ich mir das Schweigen; wenn man schweigt, hört man die Gedanken und sieht das Vergangene; das Schweigen kann nichts verbergen – während Worte viel verbergen können.⁴⁰⁴

Die Nymphe Echo verliebte sich in Narziss, der nur Augen für sein Spiegelbild hatte. Er wies Echo ab, und sie zog sich in die Einsamkeit des Waldes zurück. Durch die Ablehnung wurde Echos Sehnsucht noch stärker. Die Qualen zehrten ihren Körper aus, die Haut wurde dünn und runzlig, jegliche Flüssigkeit verschwand aus ihrem Leib. Stimme und Knochen leisteten hartnäckig Widerstand, und bald war nur die Stimme übrig. Der Sage nach wurden die Knochen zu Stein. Versteckt lebte Echo im Wald und in den Bergen, doch sie zeigte sich nie. Aber jeder kann sie hören, denn ihr Leben wird durch ihre Stimme bewahrt.⁴⁰⁵

Echo wurde die Liebe vorenthalten, so dass ihr Körper nur noch aus Stimme und Knochen bestand. In den Stücken von Samuel Beckett und Jon Fosse ist es umgekehrt: die Beteiligten haben ihre Körper, aber keine Stimme bzw. Sprache. Den Figuren wird die Fähigkeit zur Kommunikation entzogen; sie müssen schweigen. Bleibt von Echo die Stimme, so bleibt von den Protagonisten der Dramen die Stille.

[Eine Schülerin aus Jon Fosses Geburtsstadt Stranöbarm] behauptet sogar, geglaubt zu haben, Jon Fosse sei tot. „Alle bekannten Schriftsteller sind das

⁴⁰² Das wird sich bei Fosse im Laufe der Stücke ändern, siehe *Die Nacht singt ihre Lieder* (Selbstmord). (Anm. d. Verf.)

⁴⁰³ Winterhus spricht war von Fosses Figuren, doch die Aussage passt auch auf Becketts Charaktere. Winterhus: *Det forlegne mennesket*, Programm *Vakkert/Schönes*, S. 5

⁴⁰⁴ Strindberg, August: *Gespensersonate*, 2. Akt

⁴⁰⁵ Ekblom, S. 75

normalerweise. Man spricht erst dann gut von ihnen, wenn sie tot sind“, sagt sie.⁴⁰⁶

Jon Fosse hat Glück. Er ist jung und kann seinen Erfolg bei ‘lebendigem Leib’ genießen. Die Liste seiner Veröffentlichungen wird immer länger, die Auszeichnungen häufen sich und die geplante Errichtung eines Fosse-Archivs spricht ebenfalls dafür, dass Fosse ein großer Name in der Theater- und Literaturwelt ist und so gesehen in Becketts Spuren wandelt.

Doch in Norwegen gibt es ein Gesetz, das ‘janteloven’ heißt. Es wurde 1933 von Aksel Sandemose formuliert und tauchte in dessen Roman *En flyktning krysser sitt spor* (*Ein Flüchtling kreuzt seine Spur*) auf. Die Hauptperson, Espen Arnakke, wächst in der kleinen Arbeiterstadt Jante auf, und das ‘Jante-Gesetz’ bezeichnet den tyrannischen Druck des Volkes gegen den, der aus der Masse herausragt. Nach diesem Regelwerk sind alle gleich; man ist bescheiden und lebt ganz normal weiter, selbst wenn etwas Außergewöhnliches geleistet wurde. Das kann durchaus positiv sein, verhindert auf der anderen Seite jedoch, dass Erfolg gebührend anerkannt und gefeiert wird.

Fosses Durchbruch als Schriftsteller kam 1988 mit seinem zweiten Roman (*Stengd gitar*) in Schweden; in Norwegen setzte der Erfolg ein Jahr später ein mit dem Roman *Naustet* (*Das Bootshaus*). Seine Stücke (und auch andere neue, norwegische Dramatik) werden meist nur ein Mal in Norwegen aufgeführt und wenig nachgespielt,⁴⁰⁷ und der große internationale Siegeszug auf den Theaterbühnen dieser Welt begann nach den Premieren in Frankreich (*Da kommt noch wer*: 1998; es folgten *Der Name* und viele andere Stücke) und Deutschland (ab Sommer 2000). Preisen und Archiven zum Trotz liegt die Vermutung nahe, dass Jon Fosse außerhalb Norwegens mehr geschätzt wird als innerhalb seiner heimatlichen Landesgrenzen.

Obwohl sich auch in Norwegen Interessantes beobachten lässt. Zum Beispiel verweist man in Filmkritiken (etwa *Sexy Beast* mit Ben Kingsley) auf Fosses Texte („Die monotonen und sich wiederholenden Repliken könnten aus einem Theaterstück von Jon Fosse stammen [...]“).⁴⁰⁸ Oder die dänische Schriftstellerin Astrid Saalbach wird von dem Theater in Bergen, Den Nati-

⁴⁰⁶ Vikingstad, Margunn: Fjord, fjell, fonn og Fosse, dag og Tid, 22.11.2003

⁴⁰⁷ Ein besonderer Fall ist Finn Iunker. Der norwegische Autor feiert mit seinen Stücken Erfolge im Ausland, während noch keines seiner Dramen auf norwegischen Bühnen gespielt wurde. (Anm.d.Verf.)

⁴⁰⁸ Odéen, Per Jon: Ondskapens herre, Bergens Tidende, 28.06.2002

onale Scene, vor der dortigen norwegischen Erstaufführung ihres Stückes *Det kalde hjertet* (*Das kalte Herz*) „Dänemarks Antwort auf Jon Fosse“ genannt.⁴⁰⁹ Fosses deutscher Übersetzer, Hinrich Schmidt-Henkel äußerte folgenden Wunsch in einem Interview: „Und möge es ihm gehen wie Ibsen. Möge man in 100 Jahren sagen: ‘Oh, dieser neue norwegische Theaterautor ist der neue Jon Fosse!’“⁴¹⁰ Dieser Wunsch wird wohl eher als gedacht in Erfüllung gehen und Dramatiker aus den unterschiedlichsten Ländern umfassen. Hollywood ist jedenfalls schon aufmerksam geworden. Die weltbekannte Schauspielerin Meryl Streep hat angeblich darum gebeten, dass man ihr alle Stücke von Fosse schickt.⁴¹¹

Zudem wird Fosse bei einer Umfrage im literarischen Milieu Norwegens nun auch als Nobelpreiskandidat genannt, weil er ergreifende Dramen schreibt, die international Anerkennung finden, weil er die Dramatik erneuert hat sowie sich übersetzen lässt und weil er ein bedeutender Autor ist, was die Zukunft noch zeigen wird.⁴¹²

Dass Fosse mittlerweile in Norwegen eine besondere Stellung einnimmt, zeigt ein weiterer Beitrag. Hege Holde Andersson hat sich in ihrer Magisterarbeit dem Thema ‘Jon Fosse als Warenzeichen’ gewidmet und sich auch mit Bourdieus Ausführungen zum guten Geschmack sowie „kulturellen Kapital“ beschäftigt. Laut Andersson füllt Fosse eine Lücke, die nach Ibsen entstanden ist, und bestätigt damit die Position der norwegischen Dramatik, also den Rang, den die norwegische Dramatik zu Ibsens Zeit hatte. Fosse führt dieses Ansehen fort und stellt den alten Status wieder her. Weist man auf die Ibsen-Tradition hin, wenn man von Jon Fosse redet, bezieht man sich gleichzeitig auf „den guten Geschmack.“ Würde man Jon Fosse heute kritisieren, wäre das ein Angriff auf die norwegische Theatertradition und könnte als Fehlen sowohl des guten Geschmacks, als auch eines kulturellen Kapitals ausgelegt werden. Ist man nicht im Besitz von kulturellem Kapital, hat man weder Bildung noch Sinn für Kultur. Die ‘Ware’ Jon Fosse hat im Laufe der Zeit den Stempel ‘gute Qualität’ erhalten, und deshalb lässt sich das Produkt leicht verkaufen. Man kann mit ‘einem neuen Fosse-Stück’

⁴⁰⁹ Tønder, Finn Bjørn: Slipp løs de kongelige, Bergens Tidende, 13.02.2003

⁴¹⁰ www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6255&p=3365

⁴¹¹ Nakkim, Frode: Var aldri interessant for jentene, VG, 04.12.2004

⁴¹² Korsvold, Kaja: Fosse og Solstad mest aktuelle for nobelpris, Aftenposten, 10.05.2004

werben, ohne etwas über den Inhalt des Dramas sagen zu müssen.⁴¹³ Der Name Fosse birgt für Qualität und verkauft sich von selbst.

Die hier zusammengetragenen Informationen haben gezeigt, dass Samuel Beckett und Jon Fosse auf ihre eigene spezielle Art und Weise herausragende Schriftsteller sind und dass Vergleiche ein schiefes Bild vermitteln. Beide Dramatiker lieben das Wort [*Pause*], doch die einzige Verbindung, die man den zwei Autoren eventuell unterstellen könnte, hat den Namen Dupuytren.

Der Anatom und Chirurg Guillaume Dupuytren beschrieb 1823 als Erster die Erkrankung, die nach ihm benannt wurde. Bei der Dupuytrenschen Kontraktur handelt es sich um eine fortschreitende Fingerverkrümmung mit „harten Knoten und Strängen in der Handfläche, welche durch die Schrumpfung ein ‘Heranziehen’ der Finger in eine Beugestellung verursachen.“⁴¹⁴ Die Folge sind dumpfe Schmerzen, Taubheitsgefühl oder Kribbeln. Ein übermäßiger Konsum von Genussmitteln sei für die Entstehung der Erkrankung begünstigend, heißt es.

Was hat das mit Beckett und Fosse zu tun? 1964 wurde bei Beckett eine Dupuytrensche Kontraktur diagnostiziert,⁴¹⁵ die hauptsächlich bei Männern in ihrem „5. oder 6. Lebensjahrzehnt“⁴¹⁶ auftritt. Die Verbindung zu Fosse ist nun, dass diese Erkrankung vor allem die „nordische Rasse“⁴¹⁷ betrifft und schon bei Wikingern nachgewiesen werden konnte, die sich bekanntlich auch in Irland aufhielten. Eine sehr gewagte Hypothese wäre demnach, dass Beckett möglicherweise norwegische Wurzeln hat, was Fosses Titel als ‘Beckett des 21. Jahrhunderts’ plötzlich rechtfertigen würde.

Außerdem bewegt sich Fosse allmählich in Becketts Richtung, wenn er ein Drama schreibt (*Sa ka la*), in dem eine Frau einen Schlaganfall erleidet und nun nur noch aphasisch einzelne Vokalen, Konsonanten oder Silben äußern kann, bevor sie stirbt.

⁴¹³ Andersson, Hege Holde: Ei merkevare, Dag og Tid, 22.11.2003; sowie die Arbeit: Andersson, Hege Holde: Jon Fosse con text. Om Jon Fosse i teaterhistorien, kunstinstitusjonene og markedet, Hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Oslo, Våren 2003

⁴¹⁴ Dieses Zitat sowie alle Angaben zur Dupuytrenschen Kontraktur entstammen:

www.uni-duesseldorf.de/WWW/AWMF/II/handc-02.htm

⁴¹⁵ Knowlson, S. 642

⁴¹⁶ www.uni-duesseldorf.de/WWW/AWMF/II/handc-02.htm

⁴¹⁷ www.uni-duesseldorf.de/WWW/AWMF/II/handc-02.htm

„... und man sich die stille herbeisehnt, um besser dem Leben lauschen zu können.“ (Antonin Artaud)⁴¹⁸

„Im Anfang war das Wort,“ ist zu Beginn dieser Abhandlung zu lesen. Samuel Beckett und Jon Fosse messen jedoch der Pause bzw. dem Schweigen genauso viel Bedeutung bei wie dem Wort. Man muss also präzisieren: „Im Anfang war das Schweigen, dann kam das Wort und dann wieder Schweigen.“⁴¹⁹ Oder um es mit Wittgenstein zu sagen:

Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schweigen.⁴²⁰

Das Zitat auf Seite 154 stammt aus *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* von Heinrich Böll (3. Auflage, Köln 2004, S. 40).

⁴¹⁸ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, erweiterte Neu-Ausgabe, München 1996, S. 127

⁴¹⁹ <http://samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>

⁴²⁰ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1963, S. 115

Der Techniker lächelte, denn er freute sich auf die Schnippel Schweigen, die er Murke würde schenken können: es war viel Schweigen, im ganzen fast eine Minute; soviel Schweigen hatte er Murke noch nie schenken können, und er mochte den jungen Mann.

8. Veröffentlichungen von Samuel Beckett und Jon Fosse

Die Jahreszahlen entsprechen den Daten der ersten Publikation. Die Titel der Schriften werden in den jeweiligen Originalsprachen genannt.

Samuel Barclay Beckett

(13.04.1906 - 22.12.1989)

- 1929 *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (Essay)
- 1930 *Whoroscope* (Essay)
- 1931 *Proust* (Essay)
- 1934 *More Pricks than Kicks* (Prosa)
- 1935 *Echo's Bones and Other Precipitates* (Lyrik)
- 1938 *Murphy* (Prosa)
- 1951 *Molloy* (Prosa),
Malone meurt (Prosa)
- 1952 *En attendant Godot* (Drama)
- 1953 *L'Innomable* (Prosa),
Watt (Prosa)
- 1955 *Nouvelles et textes pour rien* (Prosa)
- 1956 *From an Abandoned Work* (Essay)
- 1957 *All That Fall* (Drama),
Fin de partie (Drama),
Acte sans paroles (Drama)
- 1958 *Krapp's Last Tape* (Drama)
- 1961 *Comment c'est* (Prosa),
Happy Days (Drama)
- 1962 *Words and Music* (Drama)
- 1963 *Actes sans paroles 2* (Drama),
Cascando (Drama)
- 1964 *Play* (Drama)
- 1966 *Assez* (Prosa), *Bing* (Prosa)

- 1967 *Come and Go* (Drama),
Eh Joe (Drama),
Film (Film),
No's knife: Collected Shorter Prose 1945-1966 (Prosa)
- 1968 *Poèmes* (Lyrik)
- 1969 *Sans* (Prosa), *Breath* (Drama)
- 1970 *Mercier et Camier* (Prosa),
Le Dépeupleur (Prosa),
Premier amour (Prosa)
- 1973 *Not I* (Drama)
- 1974 *Still* (Prosa)
- 1975 *Pochade radiophonique* (Drama)
- 1976 *Rough for Theatre I, Rough for Theatre II* (Drama),
Pour finir encore et autres foirades/Fizzles (Prosa),
All Strange Away (Prosa),
That Time (Drama),
Footfalls (Drama),
Ghost Trio (Drama),
Ends and Odds (Prosa)
- 1977 *Collected Poems in English and French* (Lyrik)
- 1978 *Poèmes suivi de Mirlitonnades* (Lyrik)
- 1979 *A Piece of Monologue* (Drama)
- 1980 *Company* (Prosa)
- 1981 *Mal vu, mal dit* (Prosa),
Rockaby (Drama),
Ohio Impromptu (Drama)
- 1982 *Catastrophe* (Drama)
- 1983 *Worstward Ho* (Prosa),
What Where (Drama),
Disjecta. Miscellaneous Writings (Prosa)
- 1984 *Quad* (Drama),
Collected Shorter Plays (Drama)
- 1988 *Stirrings Still* (Prosa),
Collected Shorter Prose 1945-1980 (Prosa)
- 1989 *Comment dire* (Prosa)

- 1990 *As the Story was Told: Uncollected and Late Prose* (Prosa)
 1992 *Dream of Fair to Middling Women* (Prosa)
 1995 *Eleutheria* (Drama)
 1998 *No Author Better Served. The correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider* (Briefe)

Jon Olav Fosse

(29.09.1959)

Bücher:

- 1983 *Raudt, svart* (Prosa)
 1985 *Stengd gitar* (Prosa)
 1986 *Engel med vatn i augene* (Lyrik)
 1987 *Blod. Steinen er* (Prosa)
 1989 *Naustet* (Prosa),
Frå telling via showing til writing (Essays),
Uendeleg seint (Kinderbuch)
 1990 *Hundens bevegelsar* (Lyrik),
Kant (Kinderbuch)
 1991 *Flaskesamlaren* (Prosa)
 1992 *Bly og vatn* (Prosa),
Hund og engel (Lyrik)
 1993 *To forteljingar* (Prosa),
Dyrehagen Hardanger (Kinderbuch),
Katten må sova ute (Kinderbuch),
Olav H. Hauges poetikk (Herausgeber)
 1994 *Prosa frå ein oppvekst* (Prosa),
Og aldri skal vi skiljast (Drama),
Vått og svart (Kinderbuch)
 1995 *Melancholia I* (Prosa),
Dikt 1986-1992 (Lyrik),
Namnet (Drama),
Nei å nei: hundemanuskripta I (Kinderbuch),
Poetisk modernisme (Redakteur)

- 1996 *Melancholia II* (Prosa),
Du å du: hundemanuskripta 2 (Kinderbuch),
Nokon kjem til å komme (Drama)
Prosa (Prosa)
- 1997 *Barnet, Mor og barn, Sonen. Tre skodespel* (Drama),
Fy å fy: hundemanuskripta 3 (Kinderbuch),
Nye dikt (Lyrik)
- 1998 *Eldre kortare prosa* (Prosa),
Natta syng sine songar, Ein sommars dag. To skodespel (Drama)
- 1999 *Gitarmannen* (Drama),
Gnostiske essay (Essays),
Teaterstykke 1 (Drama)
- 2000 *Morgon og kveld* (Prosa),
Søster (Kinderbuch)
- 2001 *Dikt 1986-2000* (Lyrik),
Teaterstykke 2 (Drama),
Vakkert (Drama),
- 2002 *Dødsvariasjonar* (Drama)
- 2003 *Auge i vind* (Lyrik)
Jenta i sofaen (Drama),
Purple (Drama),
Das ist Alise (Prosa)
- 2004 *Die Nacht singt ihre Lieder* (Film; Premiere bei der Berlinale)
Det er Ales (Prosa),
Lilla/Suzannah (Drama)
- 2005 *Dei døde hundane/Sa ka la* (Drama),
Teaterstykke 3 (Drama)

Übersetzungen:

- 1994 *Hennes bryllupsbrev/Hochzeitsbrief* (Botho Strauß, Den Nationale Scene, Bergen)
- 1996 *Sansen for plassen og andre essays* (Seamus Heaney, in Kooperation mit Grethe Fosse)
- 1997 *Ritter, Dene, Voss* (Thomas Bernhard),
Knivar i hønar/Messer in Hennen (David Harrower, Det Norske Teatret, Oslo),
Vårens oppvakning (Frank Wedekind, Det Norske Teatret, Oslo)
- 1998 *Frøken Zerline* (Herman Broch, Det Norske Teatret, Oslo)
Meisterklasse (Terence McNally, Det Norske Teatret, Oslo)
Aske til aske, aske til støv (Astrid Saalbach, Rogaland Teater, Stavanger)
- 1999 *Ved målet/Am Ziel* (Thomas Bernhard, Rogaland Teater, Stavanger),
Moire di classe, Personkrins 3:1 (Lars Norén, Det Norske Teatret, Oslo)
- 2000 *Angsten et sjela/Angst essen Seele auf* (Rainer Werner Fassbinder, Det Norske Teatret, Oslo),
November (Lars Norén, Det Norske Teatret, Oslo)
- 2001 *Av jord er du komen/Ashes to Ashes* (Harold Pinter)

Deutsche Veröffentlichungen:

- 1998 Von Kötern, Kläffern und feinen Hundedamen (*Kinderbuch*; Nei å nei, Du å du, Fy å fy)
- 1999 *Melancholia I/II* (Prosa)
- 2000 *Da kommt noch wer* (Drama; *Nokon kjem til å komme*; Stückabdruck in *Theater heute*, Januar 2000),
Der Name (Drama; *Namnet*; Stückabdruck in *Theater der Zeit*, Mai 2000),
Die Nacht singt ihre Lieder (Drama; *Natta syng sine songar*; Stückabdruck in *Theater der Zeit*, September 2000)
- 2001 *Morgen und Abend* (Prosa; *Morgon og kveld*),
Traum im Herbst und andere Stücke
(Drama; *Draum om hausten, Ein sommars dag, Vinter*)

- 2003 *Das ist Alise* (Prosa; *Det er Ales*)
- 2004 *Schönes* (Drama; *Vakkert*, Stückabdruck in *Theater der Zeit*, Februar 2004)

Redaktion:

- 1993 *Olav H. Huges poetikk*,
BØK (Herausgeber, mit Jan Kjørstad, bis 1996)
- 1995 *Poetisk modernisme*

Filme:

- 1995 *Namnet/Der Name* (Aufzeichnung der Uraufführung in Bergen)
- 1997 *Naustet/Das Bootshaus* (Regie: Trygve Hagen)
- 2003 *Suzannah* (Fernsehspiel)
- 2004 *Natta syng sine songar/Die Nacht singt ihre Lieder*
 (Regie: Romuald Karmakar)

In Arbeit/Planung:

- In New York werden drei Stücke des Norwegers gespielt: *Die Nacht singt ihre Lieder* (Bleeker Theatre, 5.-26. Juni 2004), *Das Mädchen auf dem Sofa* (Ende September) und *Winter* (einige Wochen nach *Das Mädchen...*).⁴²¹ Das ist das erste Mal, das Fosse in den Vereinigten Staaten (professionell) inszeniert wird, wenn man von einigen kleineren College-Produktionen absieht.
- Projekt für die Ruhrtriennale mit Cecilia Bartoli in der Spielzeit 2006/2007 (voraussichtlich)⁴²²

⁴²¹ Utler, Knut/Christiansen, Ann: Jon Fosse skal erobre USA, Aftenposten, 07.01.2004; Kulturnytt: Fosse settes opp i USA, Dagbladet, 27.05.2004 und Landro, Jan H.: Meir Jon Fosse i New York, Bergens Tidende, 15.06.2004

⁴²² Gespräch der Verfasserin mit Jon Fosse, 24.07.2004

9. Abbildungsverzeichnis

- Seite 42 *Warten auf Godot*, Materialbuch *This is not an Interview*.
Gespräche mit Samuel Beckett, Schauspielhaus Bochum,
Fotos: Arno Declair
- Seite 43, 44 *I väntan på Godot*, Programmheft, Dramaten,
Fotos: Roger Stenberg
- Seite 45 *Endspiel*, Programmheft, Schauspiel Essen,
Fotos: Klaus Lefebvre
- Seite 46 *Sluttspill*, Programmheft, Torshovteatret,
Foto: L-P Lorentz
- Seite 46 *Fin de Partie*, Programmheft, Burgtheater,
Foto: Oliver Herrmann
- Seite 47 *Sluttspill*, Fotos: L-P Lorentz
- Seite 47 *Endspiel*, Foto: Klaus Lefebvre
- Seite 48 *Nokon kjem til å komme*, Programmheft, Det Norske Teatret,
Fotos: Helge Hansen
- Seite 49 *Någon kommer att komma*, Programmheft/Gastspiel
Festspillene i Bergen, Foto: Urban Jörén
- Seite 50 Duba, Pierre: *Quelqu'un va venir*, Montpellier 2002
(ohne Seitenangaben)
- Seite 51 *Namnet*, Pressefotos, Den Nationale Scene,
Fotos: Marit-Anna Evanger

- Seite 52 *Winter*, Programmheft, Schauspielhaus Bochum,
Foto: Arno Declair
- Seite 52 *Winter*, Norsk Shakespearetidsskrift, 1/2003, S. 81,
Foto: Arno Declair
(Bjørneboe, Therese: Utfordrende ‘banalitet’, in:
Norsk Shakespearetidsskrift, Heft 1, Oslo 2003, S. 81)
- Seite 53 *Vinter*, Programmheft/Gastspiel Festspillene i Bergen,
Foto: Atle Bye
- Seite 53 *Vinter*; Norsk Shakespearetidsskrift, 1/2003, S. 81,
Foto: Atle Bye
(Bjørneboe: Utfordrende ‘banalitet’, S. 81)
- Seite 54 *Vakkert*, Programmheft, Det Norske Teatret,
Foto: Erik Berg
- Seite 54 *Jenta i sofaen*, Programmheft, Den Nationale Scene,
Foto: Kjetil Alsvik
- Seite 55 *Flickan i soffan*, Programmheft, Stadsteatern Stockholm,
Foto: Petra Hellberg

10. Literaturverzeichnis

Verwendete Theaterstücke und Stückabdrucke

Bauersima, Igor: norway.today,

Stückabdruck, Theater heute, Heft 1, Berlin 2001, S. 48-58

Beckett, Samuel: Waiting for Godot, London 2000 (Reset edition)

Beckett, Samuel: Endgame, London 1964

Falkner, Gerhard: Alte Helden, Köln 1998

Fosse, Jon: Nokon kjem til å komme (Da kommt noch wer), Teaterstykke 1,
Oslo 1999, S. 9-84

Fosse, Jon: Namnet (Der Name), Teaterstykke 1, Oslo 1999, S. 177-291

Fosse, Jon: Barnet (Das Kind), Teaterstykke 1, Oslo 1999, S. 293-436

Fosse, Jon: Mor og barn (Mutter und Kind), Teaterstykke 1,
Oslo 1999, S. 437-527

Fosse, Jon: Da kommt noch wer, Stückabdruck, Theater heute, Januar 2000,
Berlin 2000, S. 62-69

Fosse, Jon: Der Name, Stückabdruck, Theater der Zeit, Mai 2000,
Berlin 2000, S. 65-79

Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung,

in: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke,

Frankfurt am Main 1966, S. 5-48

Handke, Peter: Weissagung,
in: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke,
Frankfurt am Main 1966, S. 49-65

Ibsen, Henrik: Gespenster, Stuttgart 1997

Schiller, Friedrich: Don Carlos, Husum o.J.

Shakespeare, William: Hamlet, London 1994

Strindberg, August: Gespenstersonate, Stuttgart 2000

Unveröffentlichtes Material

Andersson, Hege Holde: Jon Fosse con text.
Om Jon Fosse i teaterhistorien, kunstinstitusjonene og markedet,
Hovedoppgave i teatervitenskap, Unversitetet i Oslo, Våren 2003

Antwort von Mette Brantzeg, E-Mail vom 26.05.2003

Ekern, Birgit: Romanen som taus musikk.
En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas,
Tunström, Fosse og Vaage, Hovedfagsoppgave, Nordisk institutt,
Universitetet i Bergen, Høsten 2000

E-Mail von Jon Fosse, 23.05.2004

E-Mail von Jon Fosse, 06.01.2005

Gespräch der Verfasserin mit Jon Fosse, 04.09.2002

Gespräch der Verfasserin mit Jon Fosse, 24.07.2004

Holtvedt, Terje: Peer, du lyg, kulturnett-nyhetsbrev, 26.02.2004

Jakobsen, Rolv Nøtvik: „Vakkert“ eller „boring“?

Ein resepsjonshistorisk tilgang til Jon Fosses dramatikk,
Konferenz *Skriftas lys og teatersalens mørke – en konferanse om
Ibsen og Fosse* (29./30.05.2002), Trondheim, 30.05.2002

Lunsj i Logen, Eirik Stubø und Jon Fosse

im Gespräch mit Trond-Viggo Torgersen,
Festspillene i Bergen, 26.05.2003

Lunsj i Logen, Robert Lepage und Marie Brassard

im Gespräch mit Trond-Viggo Torgersen,
Festpillene i Bergen, 22.05.2004

Mærli, Terje: Fosse fra regissørstolen,

Konferenz *Skriftas lys og teatersalens mørke – en konferanse om
Ibsen og Fosse* (29./30.05.2002), Trondheim, 30.05.2002

Promotionsordnung Dr. phil. für die Fachbereiche 1-4 der Universität Essen,
vom 8. März 2001

Sulesund, Pål: Forsøk på å beskrive det sublime i Jon Fosses dramatikk,

Hovedoppgave, Institutt for lingvistikk og litteraturvitenskap,
Seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen,
Våren 2001

Vorstellungsprotokolle (23.05.-30.09.1995) *Namnet*, Teaterarkivet i Bergen

Winterhus, Anne Elise: Det forlegne mennesket i det forlegne språket.

Ein studie av Jon Fosses dramatiske dikting, Hovudfagsavhandling
ved nordisk institutt, Universitetet i Bergen, Hausten 2000

Programm-, Spielzeit- und Materialhefte bzw. -bücher

Brook, Peter: Die positivsten Stücke, die wir haben,
in: Godot-Programmheft, Burgtheater 1991/1992, S. 178ff

Endspiel, Programmheft, Schauspiel Essen

Fin de Partie, Programmheft, Akademietheater/Burgtheater Wien

Flickan i soffan, Programmheft, Stadsteatern Stockholm

Fosse, Jon: Sprache und Musik, in: Ich will kalt und klar sein.
Texte von und über Jon Fosse. Materialbuch zu *Winter*,
Schauspielhaus Bochum, Bochum 2001, S. 68f.

Fosse, Jon: Idole, in: Ich will kalt und klar sein.
Texte von und über Jon Fosse. Materialbuch zu *Winter*,
Schauspielhaus Bochum, Bochum 2001, S. 70

Fosse: Negative Mystik, in: Ich will kalt und klar sein.
Texte von und über Jon Fosse. Materialbuch zu *Winter*,
Schauspielhaus Bochum, S. 31-41

I väntan på Godot, Programmheft, Dramaten

Jenta i sofaen, Programmheft, Den Nationale Scene

Kott, Jan: Über den Ernst des Theaters, Programmheft zu *Warten auf Godot*,
Wiener Burgtheater 1991/1992, S. 169-172

Luft, Friedrich: Wir warten auf Godot zum ersten Mal,
in: Godot-Programmheft, Burgtheater 1991/1992, S. 165-168

Mask, Ahmad Kamyabi: Letztes Treffen mit Beckett,
in: This is not an interview. Gespräche mit Samuel Beckett.
Materialbuch zu *Warten auf Godot*, Schauspielhaus Bochum,
Bochum 2002, S. 103-109

Materialbuch zu *Warten auf Godot*:
This is not an interview. Gespräche mit Samuel Beckett,
Schauspielhaus Bochum

Materialbuch zu *Winter*:
Ich will kalt und klar sein. Texte von und über Jon Fosse,
Schauspielhaus Bochum

Namnet, Programmheft, Den National Scene

Nokon kjem til å komme, Programmheft, Det Norske Teatret

Någon kommer att komma, Programmheft/Gastspiel Festspillene i Bergen

Sluttspill; Programmheft, Torshovtearet/Nationaltheatret

Traum im Herbst, Programmheft, Münchner Kammerspiele

Vakkert, Programmheft, Det Norske Teatret

Vinter; Programmheft/Gastspiel Festspillene i Bergen

Winter, Programmheft, Schauspielhaus Bochum

Winterhus, Anne Elise: Det forlegne mennesket i det forlegne språket,
Programmheft zu *Vakkert*, Det Norske Teatret 2001, S. 3-9

Økland, Einar: Den ufødde snakkar med forfattaren,
Programmheft *Namnet*, Den Nationale Scene, Bergen 1995, S. 5ff

Zeitungen und Zeitschriften

Alstad, Inger-Johanne: Jovisst kann navnet skjemme,
Aftenposten, 20.09.2003

Andersson, Hege Holde: Ei merkevare, Dag og Tid, 22.11.2003

Bakke, Gunstein: Rørsle og Tausket – nokre drag ved forfatterskapen til
Jon Fosse, in: Jon Fosse. Eit forfatterhefte, Oslo 2001, S. 1-6

Baumgart, Reinhard: Der letzte Heilige, Die Zeit, 10.07.2003

Bildøen, Brit: Elskar *ikkje* teater, Morgenbladet, 25.-28.02.1994

Bjørneboe, Therese: Teater er protest,
in: Norsk Shakespeare Tidsskrift, Nr. 1, Oslo 2001, S. 56-61

Bjørneboe, Therese: Teatrets gjennomslutthet,
in: Norsk Shakespearetidsskrift, Nr.1, Oslo 2002, S. 46-50

Bjørneboe, Therese: Utfordrende ‘banalitet’,
in: Norsk Shakespearetidsskrift, Heft 1, Oslo 2003, S. 80-83

Bjørnskau, Erik: Fremragende, Goody!, Aftenposten, 27.10.2003

Brøymer, Bjørn: Franz Kafka, for eksempel, Aftenposten, 05.04.2004

Børja, Maria: Jon Fosse live, Antworten des Schriftstellers nach einem Chat,
Dagbladet, 06.10.2000

Cohn, Ruby: Beckett’s German ‘Godot’,
in: Journal of Beckett Studies, ed. by James Knowlson, Winter 1976,
Number 1, S. 41-49

Corino, Eva: Fjord-Idylle. Das Phänomen Jon Fosse,
Berliner Zeitung, 18.12.2001

Dössel, Wer jetzt keinen Trost hat, findet keinen mehr,
Süddeutsche Zeitung, 18.10.2001

Enger, Ruth Krefting: Dramatiker med teaterskrek,
Aftenposten, 21.02.1994

Enger, Ruth Krefting: Fosse fra sommer til høst, Aftenposten, 07.01.1999

Enger, Ruth Krefting: Fosses livsfrise for teaterscenen,
Aftenposten 30.08.1999

Fantoft, Sissel: Klassisk Fosse, Dagbladet, 29.03.2001

Fantoft, Sissel: Å skrive er å lytte, Dagbladet, 29.03.2001

Fantoft, Sissel: Fosse den store, Dagbladet, 05.02.2002

Freund, Wieland: Familiendrama im Schnelldurchlauf,
Die Welt, 01.12.2001

Fyllingsnes, Ottar: Når dramatikk fossar fram..., Dag og Tid, 18.04.1996

Geisel, Sieglinde: Der Wirklichkeitsammler,
Neue Zürcher Zeitung, 23.10.2003

Grund, Stefan: Der Traum vom Schweigen.
Das Thalia-Quartett der Kult-Regisseure über Theater in den Zeiten
der Bilderfluten und Ungewissheiten, Die Welt, 31.03.2004

- Habicht, Werner: Der Dialog und das Schweigen im
“Theater des Absurden”, in: Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für
Forschung und Unterricht auf dem Fachgebiet der modernen
Fremdsprachen, Heft 1, Bd. 66, Frankfurt am Main 1967, S. 53-66
- Hagen, Oddmund: Fornyar av prosa, Adresseavisen, 02.09.1987
- Hammerstein, Dorothee: Der Meister des Unheimlichen, Theater heute,
Heft 1, Berlin 2000, S. 58/60
- Hammerthaler, Ralph: Da kommt noch wer,
Süddeutsche Zeitung, 25.06.2002
- Heine, Matthias: Wozu Strickzeug in einer Welt ohne Pullover?,
Die Welt, 18.12.2000
- Heidbüchel, Liv: Lakonische Hintergründigkeit,
Die Tageszeitung, 05.06.2003
- Henrichs, Benjamin: Das kurze Stück über ds Glück, Die Zeit, 11.02.1994
- Hochreither, Irmgard: Der Mann für die Pause, Stern, 29.11.2001, S. 274ff
- Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme.
Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer, Theater der Zeit, Heft 9,
September 2000, S. 72ff
- Jörder, Gerhard: Fragezeichen trifft Ausrufezeichen, Die Zeit, 04.04.2002
- Kahle, Ulrike: Fjord ist Mord, Tagesspiegel, 19.07.2001
- Kansteiner, Morten: Der Dialoganlasser stottert,
Die Tageszeitung, 14.05.2002

- Kissler, Alexander: Die Pause mitten im Leben,
Süddeutsche Zeitung, 17.04.2003
- Korsvold, Kaja: Fosse og Solstad mest aktuelle for nobelpris,
Aftenposten, 10.05.2004
- Kranz, Oliver: Für mich ist Traurigkeit sehr wichtig,
Bonner General-Anzeiger, 21.11.2000
- Kümmel, Peter: Der Albatros an seiner Leine, Die Zeit, 10.01.2002
- Kulturnytt: Fosse settes opp i USA, Dagbladet, 27.05.2004
- Kunckel, Susanne: Der Sound der Sprachlosigkeit,
Welt am Sonntag, 10.12.2000
- Landro, Jan H.: Meir Jon Fosse i New York, Bergens Tidende, 15.06.2004
- Laudenbach, Peter: Im Tollhaus des Schädels, Tagespiegel, 19.05.2001
- Marcussen, Tor: Fransk heder til Jon Fosse, Aftenposten, 09.12.2003
- Manguel, Alberto: Theatre of the miraculous,
Saturday Night Magazine, Toronto, Januar 1989 (o.S.)
- Nakkim, Frode: Var aldri interessant for jentene, VG, 04.12.2004
- Norbisrath, Gudrun: Quälend wie das Leben, WAZ, 13.05.2002
- Odéen, Per Jon: Ondskapens herre, Bergens Tidende, 28.06.2002
- Peripeti, hg.v. Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag,
Aarhus Universitet, Erik Exe Christoffersen (Red.),
Heft 1 (Jon Fosse), Aarhus 2004

Pilz, Dirk: Verfall, Verlust und Niedergang, taz, 18.10.2001

Rossiné, Hans: Særegen stemme, Dagbladet, 27.04.1996

Rossiné, Hans: Dukkehjem 1997, Dagbladet, 07.09.1997

Rossmann, Andreas: Kampf eines Klasse-Paares in Bergmanns Ecke,
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.05.2002

Røed, Lars-Ludvig: Enkle, vanskelige Fosse, Aftenposten, 12.05.1996

Schaper, Rüdiger: Das Wunder einer Stunde, Tagesspiegel, 01.12.2001

Schaper, Rüdiger: Godot mit Goldrand, Tagesspiegel, 08.01.2002

Schmidt, Christopher: Die ohrenbetäubende Stille des Ungesagten,
Süddeutsche Zeitung, 24.09.2001

Schmidt, Christopher: Malen nach Qualen,
Süddeutsche Zeitung, 19.08.2002

Schödel, Helmut: Sterne gehören in den Himmel,
Süddeutsche Zeitung, 05.07.2001

Seiness, Cecilie N.: Fosse på Nationaltheatret, Dag og Tid, 07.01.1997

Seiness, Cecilie N.: Dokumentasjon, Dag og Tid, 22.11.2003

Seiness, Cecilie N.: Fosse-hysteri i Tyskland, Dag og Tid, 22.11.2003

Seiness, Cecilie N.: Kvinna som star bak, Dag og Tid, 22.11.2003

Stegane, Idar: Norsk drama frå kring 1970,
in: Nordica Bergensia, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen,
Nr. 17, Bergen 1998, S. 6-13

Tønder, Finn Bjørn: Slipp løs de kongelige, Bergens Tidende, 13.02.2003

Tønder, Finn Bjørn: Heddas ærespris til Jon Fosse,
Bergens Tidende, 27.10.2003

Tørressen, Hege Randi: Prosessen bak *Vinter*,
Norsk Shakespearetidsskrift, Nr. 1, Oslo 2003, S. 77-79

Utlér, Knut/Christiansen, Ann: Jon Fosse skal erobre USA,
Aftenposten, 07.01.2004

Vevstad, Kjersti: Å skrive fram mørket. En samtale med Jon Fosse,
Bøygen 3/1997 (o.S.)

Vikingstad, Margunn: Fjord, fjell, fonn og Fosse, Dag og Tid, 22.11.2003

Wille, Franz: Mord aus dem Augenwinkel, Theater heute, Heft 1,
Berlin 2002, S. 16

Winkler, Willi: Ein Clown mit hübschem Jackett,
Süddeutsche Zeitung, 14.06.2003

Wold, Bendik: Søstre i solnedgang, Morgenbladet, 19.-25.03.2004

Aaseth, Asbjørn: Har vi en norsk samtidsdramatikk? eller Den korte Ibsens
lange skygge, in: Nordica Bergensia, Nordisk institutt,
Universitetet i Bergen, Nr. 17, Bergen 1998, S. 73-90

Sonstige Literatur

Andersen, Hadle Oftedal: Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk,
Helsingfors 2004

Arntzen, Knut Ove: Prosjektarbeid på teateret og norsk drama.
Kjetil Bang Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse,
eit teatervitenskapleg perspektiv, 1982-1995,
in: Tendensar i moderne norsk dramatikk,
hg.v. Drude von der Fehr/Jorunn Hareide, Oslo 2004, S. 11-41

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double,
erweiterte Neu-Ausgabe, München 1996

Baden, Hans-Jürgen: Das Schweigen, Gütersloh 1952

Baldwin, Hélène L.: Samuel Beckett's Real Silence, University Park 1981

Beckett, Samuel: Texts for Nothing VI,
in: ders.: The Complete Short Prose 1929-1989,
New York 1995, S. 122-126

Beckett, Samuel: Three Dialogues,
in: Cohn, Ruby (ed.): Disjecta. Miscellaneous Writings and a
Dramatic Fragment by Samuel Beckett, New York 1984, S. 138-145

Beckett, Walter: Music in the Works of Samuel Beckett,
in: Bryden, Mary (ed.): Samuel Beckett and Music,
Oxford 1998, S. 181f.

Birkett, Jennifer/Ince, Kate (ed.): Samuel Beckett, London 2000

Böll, Heinrich: Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren,
3. Auflage, Köln 2004

- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1.
Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles,
4., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe,
Hamburg 2001
- Brook, Peter: The Empty Space, 2nd edition, London 1990
- Büchmann, Georg: Geflügelte Worte, Neue Ausgabe, München 1959
- Cage, John: Silence. Lectures and Writings, London 1978
- Cockerham, Harry: Bilingual Playwright (1975),
in: Samuel Beckett. Waiting for Godot. A Casebook,
ed. by Ruby Cohn, Basingstoke 1987, S. 96-104
- Claussen, Morten: Samuel Beckett. Det nye litterære uttrykk, Oslo 1990
- Claussen, Morten: Finn en mening den som kan.
Essays om humaniora, Sterne, Wilde, Kafka og Beckett, Larvik 1995
- Cohn, Ruby: Just Play: Beckett's Theater, Princeton 1980
- Cronin, Anthony: Samuel Beckett. The Last Modernist, London 1996
- Cuddo, J.A.: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary
History, 3rd edition, London 1992
- Duckworth, Colin: Angels of Darkness.
Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special References to
Eugène Ionesco, London 1972
- Ekbom, Torsten: Samuel Beckett, Larvik 1995
- Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, 2nd edition, London 2002

- Fehr, Drude von der/Hareide, Jorunn (Hg.):
Tendensar i moderne norsk dramatikk, Oslo 2004
- Fletcher, John: Samuel Beckett: Waiting for Godot, Endgame,
Krapp's Last Tape, London 2000
- Fosse, Jon: Gnostiske essay, Oslo 1999
- Fosse, Jon: Das ist Alise, Hamburg 2003
- French, Astrid: Kommunikasjon mellom mennesker.
Slik oppnår du vellykket kommunikasjon, Trondheim 1997
- Gaskell, Ronald: Drama and reality: the European theatre since Ibsen,
London 1972
- Gessner, Nikolaus: Die Unzulänglichkeit der Sprache.
Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei
Samuel Beckett, Zürich 1957
- Grøndahl, Carl Henrik: Avmaktens dramatikk.
Bergensprosjektet på Den Nationale Scene 1986-1996, Oslo 1996
- Gussow, Mel: Conversations with and about Beckett, New York 1996
- Haerdter, Michael: Samuel Beckett inszeniert das *Endspiel*.
Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967,
in: Materialien zu Samuel Becketts *Endspiel*,
Frankfurt am Main 1968, S. 36-111
- Hagen, Alf von der: Dialoger. Samtaler med ti norske forfattere, Oslo 1993
- Hagnell, Viveka: Norsk Teater 1900-1990.
Repertoarpolitik och samhällstematik, Oslo 1991

- Hall, Peter: Waiting for What: First London Production, 1955,
in: Ruby Cohn (ed.): Samuel Beckett. Waiting for Godot.
A Casebook, Basingstoke 1987, S. 30f
- Harmon, Maurice (ed.): No Author Better Served.
The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider,
Cambridge 1998
- Hassan, Ihab: The Literature of Silence.
Henry Miller and Samuel Beckett, New York 1969
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, 8., unveränderte Auflage, Tübingen 1957
- Hill, Leslie: The Trilogy Translated,
in: Samuel Beckett, ed. by Jennifer Birkett/Kate Ince,
London 2000, S. 99-116
- Höller, Hans: Thomas Bernhard, Hamburg, 7. Auflage 2001
- Hoffman, Frederick J.: Samuel Beckett. The Language of Self,
2. Auflage, Riverside 1967
- İçöz, Nursel: Repetition and Difference in Beckett's Works,
in: Beckett in the 1990s. Selected papers from the Second
International Beckett Symposium, held in The Hague,
8-12 April 1992, ed. by Marius Buning, Lois Oppenheim,
Amsterdam 1993, S. 281-288
- Jakobsen, Rolv Nøtvik: Det Namnlause. Litteratur og mystikk.
Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse,
in: Norsk Litterær Årbok 1997, hg.v. Hans H. Skei/Einar Vannebo,
Oslo 1997, S. 225-238
- Jensen, Keld: Effektiv kommunikasjon.
Oppnå troverdighet og gjennomslagskraft, Oslo 2003

- Jönson, Jan: Stunder av verklighet.
En berättelse om Kumla - San Quentin - Samuel Beckett, Borås 1994
- Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache,
Bd. 1: Grundlagen der allgemeinen Sprachpsychologie,
2., unveränderte Auflage, Stuttgart 1954
- Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache,
Bd. 2: Vergleichend-genetische Sprachpsychologie, Stuttgart 1943
- Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache,
Bd. 3: Physiologische Psychologie der Sprechvorgänge,
Stuttgart 1954
- Kennedy, Andrew K.: Six dramatists in search for a language.
Studies in dramatic language, Cambridge 1975
- Knowlson, James: Samuel Beckett.
Eine Biographie, Frankfurt am Main 2001
- Kurzon, Dennis: Discourse of silence, Amsterdam 1998
- Loe, Erlend: Fakta om Finland, Trondheim 2002
- Longum, Leif: Group 1: Comparative Study of modern scandinavian drama.
Skandinavisk drama i et komparativt perspektiv,
in: 20th century drama in Scandinavia: proceedings of the 12th Study
Conference of the International Association for Scandinavian
Studies, Helsinki, August 6-12, 1978, ed. by Johan Wrede (u.a.),
Helsinki 1979
- Lotman, Yuri M.: Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor 1976
- Lukas 19, 40

Marker, Frederick J./Marker, Lise-Lone: A history of Scandinavian theatre,
Cambridge 1996

Marx, Karl/Engels, Friedrich: Die deutsche Ideologie,
in: dies.: Werke, Bd. 3, Berlin 1969

Pavis, Patrice: Problèmes de sémiologie théâtrale, Quebec 1976

Pfister, Manfred: Das Drama, 9. Auflage, München 1997

Quadfieg, Roswitha: Alles kommt auf so viel an.
Das Hamburg-Kapitel aus den *German Diaries*, Hamburg 2003

Rossiné, Hans: Brennpunkt Teater, Oslo 2000

Scholes, Percy A.: The Oxford Companion to Music,
9th edition, London 1955

Schröder, Ernst: Ein Hammer und drei Nägel.
Erfahrungen eines Schauspielers mit dem Dramatiker
Samuel Beckett als Regisseur, in: Materialien zu Becketts *Endspiel*,
Frankfurt am Main 1968, S. 112-117

Steiner, George: Language and Silence.
Essays on Language, Literature and the Inhuman, New York 1970

Stigen, Anfinn: Tenkningens historie.
Bind 2: Den nyere tid. Fra 1600-tallet til vår egen tid, 3. Auflage,
Oslo 1986

Stueland, Espen: Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell
forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse, Oslo 1996

Svennevig, Jan : Språklig samhandling.
Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse, Oslo 2001

Sætre, Lars: Modernitet og Heimpløyse.

Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av
Jon Fosse, in: Norsk Litterær Årbok 2001,
hg.v. Hans H. Skei/Einar Vannebo, Oslo 2001, S. 149-178

Tannen, Deborah: Det er ikke det jeg sier!

Når menn og kvinner snakker sammen, Oslo 1992

Uecker, Heiko: Die Klassiker der skandinavischen Literatur. Die großen
Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1990

Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D.:

Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien,
9., unveränderte Auflage, Bern 1990

Whitelaw, Billie: ...Who He? An Autobiography, London 1995

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus.

Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1963

Worth, Katharine: Irish Beckett,

in: Ruby Cohn (ed.): Samuel Beckett. Waiting for Godot.
A Casebook, Basingstoke 1987, S. 135-142

Wrede, Johan u.a. (ed.): 20th century drama in Scandinavia:

proceedings of the 12th Study Conference of the International
Association for Scandinavian Studies, Helsinki, August 6-12, 1978,
Helsinki 1979

Zern, Leif: Om Jon Fosses dramatikk, Oslo 2005

Aas, Kjell: Tale er sølv – å tie er tull, Oslo 1996

Aaslestad, Petter: Samuel Beckett, Trondheim 2003

Fernsehmateriale

Fakta på lørdag: En sky jævel, NRK 1, 17.04.2004

Informationen aus dem Internet

<http://beckett.english.ucsb.edu>

http://hem.passagen.se/cinnober/documents/fosse_text.html

http://odin.dep.no/odin/tysk/om_odin/stillinger/032005-990160/index-dok000-b-n-a.html

http://odin.dep.no/odin/tysk/om_odin/stillinger/032091-991300/index-dok000-b-n-a.html

<http://samuel-beckett.net>

<http://samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>

http://samuel-beckett.net/Godot_Endgame_Worton.html

<http://www20.wissen.de/xt/default.do?/MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=aphasia>

www20.wissen.de/xt/default.do?MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=Autismus

www20.wissen.de/xt/default.do?PAGESIZE=5&CURRENTPAGE=1&MENUID=40%2C156%2C538&query=Schweigen

www.br-online.de/kultur-szene/thema/theatermacher/

www.buchhandel.de

www.english.fsu.edu/jobs/num01/Cohn.htm

www.english.fsu.edu/jobs/num03/Practicalaspectsoftheatre.htm

www.english.fsu.edu/jobs/num08/Velissariou.htm

www.fask.uni-mainz.de/user/horschmann/Aphasie.html

www.google.de

www.hewett.norfolk.sch.uk/curric/english/Godot.htm

www.ims.uni-stuttgart.de/phonetik/joerg/sgtutorial/aphasien.html

www.linse.uni-essen.de/esel/erstem/ss01/jakobson.htm

www.modernword.com/beckett

www.mutismus.de

www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6254&p=3365

www.norwegen.org/cgi-bin/wbch3.exe?d=6255&p=3365

www.nr.nu/content/P28684.asp

www.rhetorik.ch/Schweigen/Schweigen.html

www.spot.no/30777.html

www.sprakrad.no

www.sprakrad.no/nynor.htm

www.themodernword.com/beckett

www.uni-duesseldorf.de/AWMF/II/phon-002.htm

www.uni-duesseldorf.de/WWW/AWMF/II/handc-02.htm

www.vacanostra.ch/Links/Aphasie/aphasie.html

www.wissen.de/xt/default.do?MENUNAME=Suche&SEARCHTYPE=topic&query=Semiotik

www.xipolis.net/2f19b1bf3e4ff7ef6342a1a1db456ba2f/suche/trefferliste.php

www.aasentunet.no

Das Zitat auf der letzten Seite stammt aus Jon Fosses *Das ist Alise* (Hamburg 2003, S. 11).

still, ja, still ist er immer gewesen, denkt sie, was man sonst auch von ihm sagen mag, er ist schon immer ein Stiller gewesen, also ist das eigentlich nichts so Besonderes, so ist er eben, so verhält er sich eben, so ist es eben